

Jorge-Lima Barreto

Grande Música Negra

edições RES limitada

Cadernos de teoria e conhecimento 4

VOLUMES PUBLICADOS

1

Nietzsche, Freud e Marx/Theatrum
Philosoficum,

Michel Foucault

2

Partidos e Pessoas
Para uma análise da actual situação política
portuguesa

Reinaldo de Carvalho

3

Dicionário de Marxismo

André Barjonet

4

Grande Música Negra

Jorge Lima Barreto

PRÓXIMOS VOLUMES

Althusser: Um Estruturalismo Ventríluquo

André Glucksman

A Teoria Clássica do Imperialismo;
O Subdesenvolvimento e a acumulação
Socialista

Franz Hinkelammert

Grande Música Negra

edições RÊS limitada
Cadernos de teoria e conhecimento **4**

Dedicado a
JOSÉ DUARTE
also dedicated
to the musician
and friend
MICHAEL SMITH

As minhas «relações sociais» com José Duarte tem sido controversas. Dedico-lhe o livro pelo comum amor ao Jazz. Amor que é uma verdade, um sentir o mundo, um mesmo prazer, a luta duma vida. Amor que, afinal transpira neste livro e que representa a profunda e autêntica união entre mim e uma pessoa como José Duarte.

Que todos compreendam o Jazz como a música da mais subversiva e radical luta do povo negro-americano. Que Portugal se abra a esta Revolução...

«Chego a suspeitar da legalidade dum concerto de Jazz onde todos somos brancos...»

— JOSÉ DUARTE »

Do mesmo autor :

REVOLUÇÃO DO JAZZ — Inova, Porto, 1972

JAZZ - OFF — Paisagem, Porto, 1974

ROCK/TRIP — Edições RÊS, Porto, 1975

MUSICÓNIMOS — no prelo, Lisboa, 1975

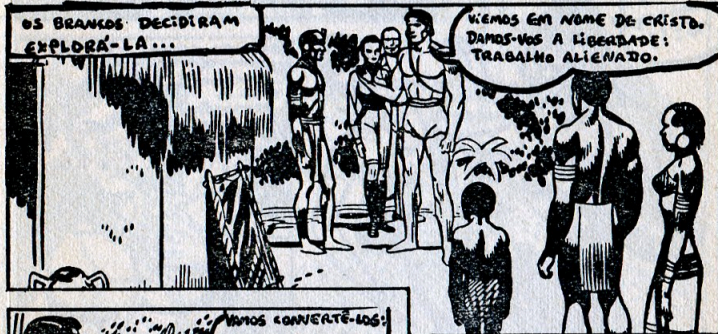
ANARQUEOLOGIA DO JAZZ — em execução

JAZZORAMA — Antologia, no prelo.

NOTA : O título da presente antologia : GRANDE MÚSICA NEGRA, não é original, provém da linguagem negro-americana e foi adoptado na crítica Francesa.

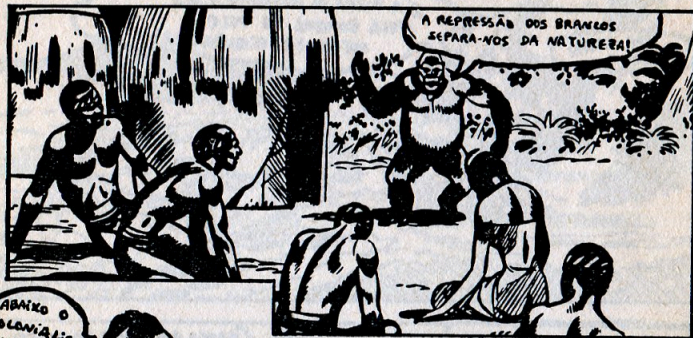
Após a compilação deste livrinho apareceu um exemplar programa radiofónico com o mesmo nome, o que não me parece obrigar a mudar do título à minha obra. É também uma homenagem ao responsável deste programa radiofónico : José Duarte.

HISTÓRIA COLONIAL



Texto de : JORGE LIMA BARRETO
desenhos : "Tarzan", de John celardo

HISTÓRIA COLONIAL



ABANCO O COLÔNIA LIS-MO!!!

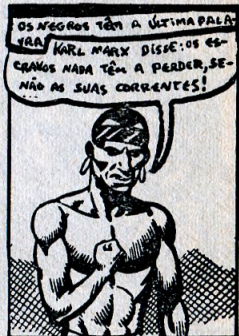
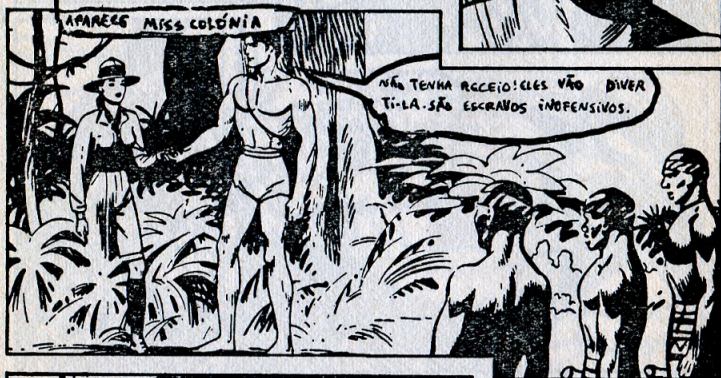


CONTINUA



CONTINUA

HISTÓRIA COLONIAL



FIM

ANUNCIÇÃO

Esta pequena antologia representa uma selecção de textos / retratos por mim editados antes de 1974 em revistas elitárias (como Vida Mundial), populares (como Mundo da Canção) ou «underground» (como Memória do Elefante e & Etc), sujeitos a revisões e actualizações mínimas.

Publicações essas que se perdiam na dispersão caótica que caracteriza toda a literatura de revista e que podem assim ser unitariamente recuperadas pelos amadores de jazz em Portugal.

Como tal cada ensaio, crónica ou história é independente e sem qualquer relação.

Um acaso: uma crítica. Um achado: uma biografia. Uma sedução: um disco. Uma aventura: um tópico literário. Uma galeria de retratos. Textos, todos eles, marginais: cortados pela censura pidesca; ocultados pelos divulgadores fascistas e/ou burgueses; perdidos na imensidão da escrita de combate.

Reveladores, na totalidade, duma música de escravos; grandes figuras do jazz são os seus heróis.

PRÓLOGO

No progresso democrático que construímos neste país, criam-se, cada vez mais, condições ótimas para a proliferação de campos culturais de maior qualidade.

Os detentores da cultura (a burguesia que está no Poder, nos meios de Informação, nas escolas...) tem de começar a ser autêntica com o Povo: dar-lhe a conhecer os seus prazeres: Coltrane ou Dolphy (isto no jazz — como bom cinema, boa alimentação, boa literatura!).

Se o povo não «gosta» de jazz e continua a suportar a mixórdia da música ligeira é porque a repressão não lhe permitiu que a entendesse. Os Fascistas só davam merda ao Povo, também porque eles nada mais tinham para oferecer.

Se o que eu escrevo é difícil de entender-se, o caso sofre do mesmo problema que os objectos da minha crítica: não se podem escrever vulgaridades sobre Don Cherry, por exemplo. O Povo há-de compreendê-lo quando amar o jazz, e só pode amar o jazz quando se libertar dos opressores.

Levei muitas horas de meditação e trabalho para adequar certos termos (ex: pulsão, fluxo, morfoplasma...) ao discurso jazzístico.

Vejo-os por aí aplicados imbecilmente: eis a mentira da burguesia hipócrita.

A crítica é um esforço, uma evolução, um progresso e não um jogo literário.

Creio que o marxismo triunfará e nessa etapa os intelectuais se confundirão com os operários.

O que é mediocre é contra-revolucionário.

Não pode a burguesia continuar a tratar o Povo como se duma comunidade de atrasados mentais se tratasse: isso é o paternalismo Fascista!

O Povo quer a arte verdadeira, a boa música. Continuar a dar-lhe misérias culturais é continuar o Fascismo.

Já não há Pide que justifique a arte mediocre, já não paxorra de continuar a ouvir «o povinho não entende as coisas elevadas».

O Povo não necessita que a burguesia lhe dê a mão, nem da compreensão desta. O que necessita é de elevar o seu nível cultural — e nós estaremos ao seu lado nesse esforço, só assim nos poderemos considerar intelectuais marxistas.

Não estou, em circunstância alguma, disposto a vender as minhas inteligência e sensibilidade a ideologias sub-desenvolvidas e proteccionistas. Isso não seria acompanhar o Povo, mas atraioá-lo — este por menor interessa à preguiça e à imbecilidade da classe burguesa, foco do fascismo cultural.

Dizia Marx: «o filósofo (intelectual) faz a teoria e as massas a economia».

O que hoje se prova (raciocínio também marxista) é que a teoria faz a economia e vice versa.

Numa palavra: o trabalhador intelectual é um trabalhador como qualquer outro, em direitos e vantagens.

Ninguém pode impedir ou criticar (muito pelo contrário) a produção de elevada qualidade dum bom operário, nem portanto a dum intelectual trabalhador.

E digo isto pensando num Marx ou nos grandes músicos de jazz...

A VINGANÇA DE ARCHIE SHEPP

(HISTÓRIA DE UM NEGRO NORTE-AMERICANO)

Archie Shepp nasceu na Flórida no ano de 1937. Em 1939 Hitler invade a Polónia e deflagra a segunda guerra mundial. Em 1945 a bomba de Hiroxima coroa de terror o epílogo do conflito; neste ano, em Filadélfia, o pequeno Shepp aprende a tocar clarinete e «sax»-alto. Em 1949 vence na China a revolução comunista, explode a primeira bomba atómica, russa e declara-se guerra na Coreia. Esta guerra veio a ser decisiva para a comunidade negra o desemprego, o aumento da criminalidade, a incorporação traumatizante nas frentes de batalha de milhares de mancebos de cor, a corrupção cultural, o aumento de tensão entre as duas raças.

Para preservar a classe branca dominante e o problema insolúvel do desemprego, o Governo proíbe e limita a imigração europeia, forçando deste modo a asfixia social interna. O senador MacCarty orienta perseguições sangrentas a intelectuais e a militantes negros comprometidos com uma política de esquerda frente ao poder branco. A John Birch, ao lado da Ku Klux Klan, preconiza o extremínio radical dos negros e dos comunistas. Shepp opta pelo «sax»-tenor e deambula pelas orquestras de «rhythm and blues», cidade em cidade. Tal como um herói de Jack Kerouac, o jovem músico conduz a própria atitude para o marginalismo cultural e filia-se pela primeira vez na luta pacifista pelos direitos negros à igualdade e à demo-

cracia. O movimento de cor é então peculiarmente místico e espiritualista: a boicotagem, a greve, o partidarismo religioso são inúteis formas de contestação. No ano de 1957 trava conhecimento com Lee Morgan, trompetista «funky» ligado às teorias benévolas de Luther King; com ele aprende as primeiras regras de improvisação de «jazz».

A luta não violenta pela integração é rebatida com laivos de crueldade pela K. K. K. e, o F. B. I. protege a repressão branca. Shepp dirige o seu mundo musical para Coltrane e liga-se ao movimento comunista negro.

Rebentam os motins raciais no Sul dos E. U. A. e a ideologia cristã de Luther King mostra-se impotente perante os assassinios em massa das populações de cor.

Malcolm X teoriza o Black Muslimism, movimento activista muçulmano pró-violência. Archie Shepp torna-se amigo do cabecilha. Devota-se às letras (poesia e dramaturgia), ingressa no corpo de subversão e mentalização do povo negro-americano. Encontra o pianista Cecil Taylor e com ele traça os rumos do «free-jazz». Em Harlem, o gueto negro, organiza manifestações de força contra a Polícia. Shepp vem viver para Harlem, no andar inferior do prédio onde mora o militante-poeta Le Roi Jones. Em 1963, participava o saxofonista na peça «living-teatre». **The Connection**, quando Le Roi Jones é detido e espancado, submetido a torturas físicas pela Polícia de Nova Iorque.

A acção de Shepp estende-se a Detroit, zona de maior violência da guerra racial e voltando a Nova Iorque após ter fundado o N. I. Contemporary Five.

Na mesma data, 1965, é assassinado Malcolm X e são lançadas as sementes da luta extremista do «black power». O «free-jazz» atinge o auge do expressionismo raivoso na voz de Shepp.

O «black power» alarga a sua acção política para a contestação negra em África e Shepp grava o hino

à revolução negra, elaborado sobre percussão africana, «Magic of Ju-Ju».

Luther King é assassinado, Angela Davis é aprisionada, os movimentos negros dividem-se em intenções e formas de acção (das quais a guerra aberrativa do Biafra é o espelho internacional). Shepp visita a Argélia em 1969 e é reabilitado por certo comercialismo duvidoso. A queda do homem revoltado ?

O HOMEM DE «JAZZ»

A definição do estilo musical de Shepp não é simples.

Influenciado por John Coltrane e Ben Webster no início da sua carreira: espirais de linhas melódicas desenvolvidas até ao paroxismo, isocronia rítmica, herdada de Taylor, insistência obsessiva em harmónicas simples, delineamento intencional de sons informais a preconizar uma estética de grito da qual viria a ser mestre incontestado (1).

A sua experiência com Cecil Taylor foi decisiva no plano rítmico: o saxofonista liberta-se da luta coltraneana contra o ritmo linear composto de acentuações-

Nota 1 — Se Ben Webster decidiu em grande parte a questão do tratamento sonoro, foi, a meu ver, o estilo rugoso, quente, de rica ornamentação harmónica de Coleman Hawkins, via Luck, Thompson, que mais moldou qualitativamente o «sax»-tenor de Shepp. De Ornette Coleman aproveitou o esquematismo puramente emocional que viria nos fins dos anos 60 a caracterizar o seu «jazz».

É singular constatar que quanto mais o estilo do saxofonista evoluiu e amadureceu mais se aproxima dos clássicos do «middle-jazz» supracitados; e aqui cruzou-se obrigatoriamente com Sonny Rollins — a frase reiterante, a linha melódica destacada do ritmo de base, a estridência volátil do fraseado anguloso.

É ao analisar a biodiscografia do autor que irei noticiar as múltiplas influências no estilo polimórfico de Archie Shepp.

-ruptura e aproveita os efeitos de massa que a polirritmia informal condiciona.

Não menos importante é o contacto que veio a ter em 1963 com o esquematismo rigoroso de John Tchicai. É aqui que Shepp define e emancipa a sua sonoridade. Com Don Cherry compreende a possibilidade de utilizar um sopro como instrumento de percussão e pode assim matizar o fraseado de projecções rítmicas violentas, em insinuante osmose com a construção melódica de Tchicai. Mais tarde com Hutcherson e Roswell Rudd o mundo da composição e do arranjo altera-se em Shepp que passa a dar lugar privilegiado à percussão, abandonando as noções de melodia e harmonia convencionais. O grito como parte integrante do contexto sonoro deixa de ser ornamento estilístico para se tornar termo semiótico absoluto. O gemido, o som áspero e rouco, a articulação visceral de convulsões rítmicas estabelecem as premissas do que será o jogo estilístico mais genuinamente jazzístico dos anos 60.

Chefe de fila do «free-jazz», o saxofonista jamais abandonou o processo histórico-musical da América negra. Como músico de «rhythm and blues» esteve Shepp ligado ao batimento sólido do «swing» e, tal como Ayler, transpõe o mundo demiúrgico das fanfarras de Nova Orleães para a linguagem brutal do «free».

O dado escrito tem pouco valor em Shepp, ele próprio afirma-se um péssimo leitor de música ocidental: há pois uma superavaliação do instinto, do sentido eminentemente físico que é peculiar do «jazz». O músico branco é aquele que desvenda o segredo das notas, tendo uma ordem escrita; o negro, e Archie Shepp bem o comprova, é um mágico do som, um empirista da lógica musical. A espontaneidade muscular em oposição ao raciocínio.

No «jazz» de Archie Shepp revivem sínteses fulminantes dos cânticos negros das plantações de algodão

do Sul, os corais dos presidiários, os berros dos escravos, a euforia das marchas da Luisiana, a festividade vudu da América Central, o batuque africano, o som da selva como passado imaginário, a efervescência da época do integralismo negro do «swing» e da Lei Seca, o desespero existencialista dos «boppers», a introversão do «cool», a fúria do «hard bop»...

O «jazz» em Shepp não é o domínio da coerência nem a dissimulação formal do pensamento colectivo, mas é, na sua intrínseca desorganização, a dissolução do idealismo e da racionalidade, a vitória do imprevisível e do patológico.

«LE MATIN EST NOIR»

«Le Matin Est Noir» é o título sugestivo dum poema de esperança na concórdia entre os homens da autoria do Archie Shepp-poeta; é também a síntese literária da sua obra musical que iremos analisar através da discografia.

1962 — A. S. Bill Dixon Quartet — Este disco pertence ao período mais coltraneano do saxofonista, então no quarteto de Cecil Taylor. Nesta gravação inspira-se o arranjador Bill Dixon na escola da Charlie Mingus e, como nos discos com Taylor, representa Shepp o papel de «sideman» sem qualquer outra intervenção além de solista.

1963 - 4 — A. S. com o New York Contemporary Five — É o período mais convulsivo de influências no músico. Tchicai, Coltrane, Cherry, Ornette e os clássicos transpiram numa amálgama de violência-lirismo em que Shepp se liberta progressivamente do «swing» e da harmonia coltraneana. O arranjo musical é primário e prevê apenas o desfilar sumptuoso de solos do pré-«free», «jazz»-encadeamento fulgurante de ilustrações da estética de catástrofe e de grito.

1964 — Four For Trane — (com: A. Shorter, R. Rudd, Tchicai, Moffett) — Esta obra é como um adeus e uma

veneração às influências totalitárias do estilo de Coltrane. Com o trombonista Rudd inicia-se uma acolitagem que durará anos o tenor serve de contraponto ao trombone. Moffett assegura a rítmica fantástica de Ornette e Tchicai-Shorter são o fim do N. Y. C. F. e da sua escola do «free» primitivo.

1965 — New Thing at New Wave in Jazz — (com: Bobby Hutcherson, Barre Phillips, Joe Chambers) — Dois álbuns que testemunham a decisiva viragem na estrutura musical de Shepp. Apoiado pela rítmica eficiente de Phillips-Chambers, que se destaca soberanamente dos sopros e é fragmentada pelo estilo puntilístico do vibrafonista Hutcherson, Shepp volta-se para a linha «middle-jazz» de Webster-Hawkins em jorros brutais de melodias selváticas — estamos na aurora do «free-jazz». Pleno de «swing», Shepp traça a sua própria linguagem e coloca-se em posição cimeira da vanguarda da música negro-americana.

1965 — Fire Music — (com: Marion Brown, etc. — É esta a grande tentativa orquestral do saxofonista: multiplicidade de referências rítmicas (afro-americano, «free», «swing», bossa nova), servindo de pano sonoro a estrondosas manifestações de Shepp solista e definitivamente emancipado — Rollins conflui nas espirais do seu fraseado.

1966 — Mama too Tight e The Magic of Ju-Ju — (Charlie Haden, G. Monk, Harris, etc...) — Dois discos na senda de «Fire Music». No primeiro a utilização do arranjo ellingtoniano sobre ritmos do «rock» e do «rhythm and blues». Esquema polifónico repetido insistência obsessiva sobre convergências policulturais. Bem importante é o trecho «Magic of Ju-Ju», que é o apogeu da carreira de Shepp como solista, que durante vinte minutos improvisa em voz delirante de agressividade e desespero, que em alucinada e vertiginosa torrente de gritos-gemidos-uivos-melodias patogénicas; que sobre uma reconstrução da percussão africana de dez bateristas especializados; que em frenesi de ritmos

orgânicos, Archie Shepp reduz o «jazz» a dois elementos infra-estruturais: o grito e a percussão ou ritmo.

1967-8 — Live in San Francisco e Live at Donauersingen — (com: Rudd, Monk III, Harris) — Os dois melhores discos de Shepp. Neles figura o genial baterista Beaver Harris, que pouco convencionalmente funciona com uma voz que se adiciona à orquestra, por vezes melódica, por vezes rítmica. Criando colectivamente múltiplas sequências terminais imprevisíveis em diálogo brutal com o trombone rítmico-pulsional de Rudd ou de base ao trombone «bluesy» de Monk III. O estilo de Shepp, mais websteriano que nunca, funciona em movimentos espasmódicos provocando crises semânticas insolúveis, no seio do conjunto. Depois de Antibes, com o mesmo grupo e em disco ainda inédito, Shepp declinou qualitativamente.

1968 — ... — The Way ahead, Blasé, Black Gipsy, Things Have Got to Change ou o render dos heróis — (com: toda a multidão aristocrática do «free» americano e europeu) — Conjunto de discos comerciais em que personalidades irreconciliáveis gravam numa orquestra anárquica que o saxofonista está longe de poder homogeneizar em virtude da sua pobre aptidão como orquestrador.

O mesmo aconteceu a dezenas de gigantes do «free» (Murray, A. Silva, Jarman...) que longe duma motivação política directa, como a revolução norte-americana, se entregam à mais desconexa comercialização, a ponto de Shepp, e com provas reais, ser acusado de traição ao movimento negro de esquerda pela realização de negócios ilegais.

Cecil Taylor dá-lhe o apodo de vigarista. Arséne Lupin negro? Proselitismo?

Certo é que, nestes quatro discos, como músico, Shepp falhou na sua tentativa de reatualizar as fontes do «jazz» («blues», o canto espiritual, o «gospel»...)

utilizando músicos de estilo irredutivelmente orientado em sentidos divergentes.

Archie Shepp é músico solista ou dirigente de pequeno agrupamento e nunca um chefe de orquestra.

Que os divulgadores portugueses do «jazz», histericamente senis, não interpretem como pessimista a minha constatação, que é fundada em factos evidentes.

O ESPAÇO ORAL EM SONNY ROLLINS

Um dos personagens mais «sui generis» do mundo do «jazz» é sem dúvida, o saxofonista-tenor Sonny Rollins. Figura de primeiro plano do «jazz mainstream», estabeleceu um estilo de «jazz» com fortes raízes na tradição, mas enriquecendo-o constantemente com inovações periféricas.

Não menos insólito é o seu sistema metodológico evolutivo: Rollins perfilha durante um período determinada semântica e, ausentando-se da cena musical, reaparece anos depois com uma voz absolutamente distinta e radicalmente modificada.

Podemos por isso dividir a sua carreira em quatro períodos distintos que adiante analisarei discriminadamente: 1) Adolescência; 2) «Hard-bop»; 3) «Bridge»; 4) «Kongsberg».

BIOGRAFIA

Nascido em Nova Iorque em 1929, inicia a sua carreira com Jackie McLean; grava o seu primeiro disco com Bud Powell em 1948; toca com o fabuloso trompetista Fats Navarro e trabalha com Art Blackey e J. Johnson e com Tad Dameron em 1950. Renova o seu estilo em companhia de Miles Davis e deambula em diversos grupos nova-iorquinos. Com Max Roach, inicia-se uma das maiores personalidades do «jazz» e impõe-se em todo o mundo como um dos improvisadores mais imaginativos da história do «jazz», ao nível absoluto dum Coleman Hawkins ou dum Lester Young.

Retirando-se para uma meditação extremamente prolifera, regressa em 1961 e grava «The Bridge» com um quarteto-revelação. Com o trompetista Don Cherry dedica-se à formação de trios de «jazz», sempre renovando a sua linguagem. Afasta-se novamente da cena do «jazz» e regressa em 1971 a Kongsberg onde dá um concerto em solo, que parece ter sido pouco conseguido.

Sonny Rollins é hoje evocado pelos antigos amadores do «jazz» como a experiência sensorial mais rica em motivações erótico-psicológicas.

Um outro aspecto relevante em Rollins é o da sua marginação individualista relativamente a escolas «à la mode» e a sua persistente continuação de utilizar termos semânticos tradicionais.

O sentido áptico desdobra-se em jorros de violência-angústia, sem fim...

O ESTILO É O HOMEM

a) **Adolescência** — Corresponde a um período de aprendizagem em que o saxofonista assimila os ensinamentos dos mestres do «middle jazz», tais como Coleman Hawkins, Ben Webster; em particular, Chu Berry (pela sua sonoridade rugosa). Do «mainstream», corrente independente do «jazz», evoca o fraseado maleável e reiterante do mestre Lester Young — filão inesgotável de todo o «jazz» que vai de Rollins a Archie Shepp.

Em contacto com Bud Powell e Charlie Parker alarga as suas concepções harmónicas e adopta a descontinuidade rítmica do «be-bop».

Em Miles Davis descobre as vantagens que o «cool» indica relativamente a melodia e a elaboração do fraseado lírico e sinuoso.

Depois duma decisiva influência que a pulsão da rítmica fragmentária de Art Blackey lhe imprimiu tornou-se o maior saxofonista do «mainstream».

b) **«Hard-bop»** — No contexto do «hard-bop» se inspirou Rollins para o tratamento duro e penetrante da sonoridade do sax-tenor, voltando-se para um expressionismo violento, mas nunca se separando da estética do «middle jazz».

Forma um quinteto com Max Roach e Clifford Brown onde produz os melhores momentos da sua carreira, já num estilo soberano. Frase «bluesy» sobrecarregada de passagens aliciantes, do paróxico ao lírico, em constante manipulação de linhas melódicas primárias (ao contrário de Coltrane). Domínio absoluto do instrumento. Este período corresponde a uma fase filossófica do saxofonista com estreitas analogias no existencialismo sartreano.

c) **Bridge** — Recorrendo a um caminho solipsista, Rollins experimenta durante dois anos a solidão. Tenta uma nova maneira de tocar, afasta-se dos rumos que a evolução do «jazz» sofrera para a «new thing» e regressa para o panorama da música negro-americana ao lado de Jim Hall (guitarrista «cool») e vem demonstrar o virtuosismo arquetipal dos grandes clássicos do «jazz» modulação hábil de sonoridade fogosas, luta magnânima contra um tema estereotipado, adopção anódina de ritmos gastronómicos (calipsos, bossa, rumba) transfigurados em corruptas fórmulas de descontinuidade-acentuação.

Certo é que Rollins jamais conseguiu encontrar parceiros para a sua aventura (excepto no quinteto de Max Roach) e que grande parte dum deficiente êxito discográfico se deve a este facto.

Foi-me dito já por músicos e amadores que a audição ao vivo de Sonny Rollins é radicalmente oposta às sessões em disco, onde voluntariamente se limita a trechos de forma curta.

Até 1968 Sonny Rollins hesitava entre uma metafísica existencialista de Kierkegaard e certas posições obscuras da religião oriental — em nenhum outro músico

foi tão decisiva a problemática da filosofia, sendo a sua música uma homorfização do pensamento abstracto.

Vem o nome de «bridge» (em português ponte) de o saxofonista se isolar, aquando da sua deserção, numa ponte sobre o Hudson onde, introvertidamente, expurgava todas as deficiências de solista.

d) Após novo retiro, regressou em 1971 à Noruega, no Festival de Jazz de Kongsberg onde deu um concerto em solo.

O que sei deste período, novo e último, foi-me dado por leituras duma entrevista e duma reportagem, pois não há qualquer documento discográfico. No plano estritamente musical parece ter optado por uma linguagem mais coltrianiana, com referências a estruturas orientais, incidência sobre ritmos não isocrónicos (inédito até então na sua carreira) e por uma sonoridade quente e uniforme, numa espécie de ressurreição do «jazz» clássico. Segundo as suas próprias declarações, voltou-se para o ioga e para a filosofia oriental (passeou no Japão e na Índia) e afirmava-se dum individualismo irreconciliável, desprezando todo e qualquer «sideman».

Kongsberg parece ter sido o crepúsculo da mais luminosa jornada dum homem de «jazz».

EPILOGO

Sonny Rollins foi decisivo nos rumos do «jazz», porque, embora sempre ornamentando o seu estilo de novos signos musicais, jamais abandonou a legítima tradição, servindo de moderador para aqueles que abraçam incondicionalmente a novidade sobre pena de caírem no epidérmico.

Disse Sonny Rollins :

«Se toco um instrumento em solo, devo transmitir nele todo o meu ego, contestar incessantemente o meu pensamento e só então a minha música será realmente de todos ; se não fazemos permanente auto crítica, as proporções desmedidas que tomamos aos nossos olhos só podem levar-nos a ignorar os outros».

AYLER: OS FANTASMAS DA LIBERDADE

A. Ayler nasceu em Cleveland em 1936 e cedo se devotou à música.

Principiou como saxofonista de «rhythm and blues» e em inícios dos anos 60 participa numa das aventuras mais desconcertantes que neste século aconteceram na Música : o Free-Jazz.

Ao lado de Cecil Taylor e Archie Shepp vem renovar toda a semântica do Jazz que apenas Ornette ousara contestar.

Juntamente com uma intencionalidade política, em plena adesão aos pressupostos sociais de Malcolm X e do Renascimento Negro, Ayler adopta uma sinalética sonora complexa onde elementos fragmentários da música negro-americana são combinados sob uma unificação ideológico, espiritualista: para Ayler a música é uma mensagem de amor, de paz, de glorificação de Alá (Ayler é muçulmano)—estranha e arrepiante liturgia.

Albert Ayler recorre à improvisação colectiva de New-Orleans,, à poliritmia africana, às inflexões dos corais do Gospel, à massacrante melodia dos «blues» rurais. Numa recusa peremptória ao formalismo do Jazz branco o saxofonista organiza e estrutura os sons em rasgos de intuição primitivo, bárbaro, cruel.

A temática é uma constante da raça negra: fanfarras, marchas, cançonetas, que um convulsivo desregramento formal satiriza.

A alegria em Ayler é o símbolo da libertação corporal e a consequência directa da crença na fraternidade, alegria essa que o branco repressor não pode captar.

O sofrimento do escravo e a fúria do revoltado unem-se numa crença: a liberdade. O veículo dessa liberdade não pode corresponder ao conceito de belo que impera na estética branca—tem de forçosamente ser o negativo dessa sensibilidade, preverter os seus valores, diferenciar-se culturalmente.

Albert Ayler é um poeta da raça negra, o seu porta-voz.

Em 1964 vem à Europa e grava, com Cherry-Murray-Peacock, a primeira obra-prima da estética do grito: «Ghosts». O disco, preenhe de ambiente fantástico, alucinante de delírio invoca ancestrais sons africanos, temas que denunciam o terror duma raça escravizada: «Mothers», «Children», «Wizard», «Angels», «Spirits Rejoice», «Bells», «Truth is Marching», «Change has come» (1) *chamada: traduzindo: mães, crianças, feiticeiro, anjos, júbilo, sinos, a verdade revela-se, chegou a mudança*) são os títulos sugestivos da panóplia ayleriana.

Quando em 66 veio a Paris ficou deleitado com uma banda parisiense que tocava a «Marselhesa» e incluiu este hino no seu repertório.

A sua carreira prossegue influenciando todo o Jazz moderno (em especial na utilização dos sopros) e em 1967 grava o expoente máximo de sua produção discográfica e uma das maiores obras de toda a história do Jazz: «A. A. in Greenwich Village». A estrutura global deste disco condensa a concepção formal de Ayler—o arranjo tipicamente referenciado a motivos do Jazz de New-Orleans, os solos encadeados em torrentes de violência, a sonoridade patogénica dos instrumentos.

Em suma: uma elegia à luta e à liberdade.

Dezenas de solistas se revelaram dos seus agrupamentos diversos:

Saxofonistas: Charles Tyler, Giuseppe Logan; trompetistas: Don Cherry, Don Ayler; pianistas Call Cobbs, Don Pullen; bateristas: Sunny Murray, Milford Graves, Roger Blanc, Beaver Harris; Contrabaixistas: Alan Silva, Gary Peacock, Henry Grimes; o vibrafonista Charles Moffet e o violinista Michell Sampson, entre tantos outros que transportam no seu Free-Jazz o vírus subversivo ayleriano.

Incluindo no conjunto a vocalista-saxofonista Mary Maria, Ayler volta-se no fim da sua vida para os ritmos «rock» que a pop-music herdou do Jazz.

Em 1970 é barbaramente assassinado e o seu corpo aparece flutuando no rio Hudson em Nova Iorque. A sua morte ilustra, a par de Malcom X, Luther King e das tentativas frustradas de matar Carmichael, e Angela Davis, a importância que o Jazz adquire perante o domínio americano e atesta inequivocamente a autenticidade daquele que foi um dos maiores génios da Música no nosso século: Albert Ayler.

É dele esta afirmação: «A música negra não diz respeito a brancos ou negros porque é do nosso povo, do universo, não tem donos...»

O CATACLISMO MURRAY

Em 1963 o baterista reúne-se ao grupo de Cecil Taylor e perfilha com este a prática revolucionária do Free-Jazz.

No disco «Ghots», ao lado de Albert Ayler, define-se já a sua concepção estética: abandono do ritmo regular, da cadência, do swing, do blue. Incompreendido por grande parte dos tecnicistas da bateria (Joe Jones, Humair, Williams) Murray manteve-se em segundo plano até à sua vinda para a Europa (1968), vinda essa motivada por incompatibilidades política e profissional.

A utilização arbitrária das peles e dos metais do instrumento pode fazê-lo confundir com a música aleatória de John Cage mas será apenas no aspecto formal. Ora a arte de vanguarda não diz respeito à forma, mas sim à estrutura e às condicionantes psico-sociais da criação (relações com o público, com o som, com as noções fundamentais de espaço e tempo e a dinâmica que os relativiza)—nesta perspectiva está Sunny Murray bem distante do mestre americano Cage—naquele os motins de Brooklin, os crimes raciais, a ideologia negra, a cultura africana audio-tátil, a tradição do Jazz são tumulto espectacular de forças naturais decompostas, gestualismo brutal, delírio físico e neste, em Cage, é o surrealismo, o absurdo, a filosofia zen, o exercício de formulações patogénicas, o desregramento do formalismo ocidental—eis dois aspectos cumulativos diferenciados (quase opostos) de música dos nossos dias, que a forma confunde inoperantemente.

Sendo sem dúvida o segundo maior percussionista do Free-Jazz (o primeiro será Milford Graves) Murray volta-se após o declínio do Free para a música etno-africana.

Procede então a um levantamento ecológico da música negra ainda viva na própria África. Com Shepp e Tchicai (divorciados da A. A. C. M.) Murray integra ritmos orgíacos, instrumentação insólita (é ele o maior solista de «balafão») e estabelece as premissas necessárias para os novos rumos da New-Thing — adulteração abusiva de estruturas etno-musicais que em África permaneceram incólumes mas também legítima actualização de folclore negro e perfeita integração deste no contexto contemporâneo. Por tudo isto é Murray figura de destaque da New-Thing.

Mais difícil será falar do estilo musical: aparentemente caótico e incoerente ele vive pelo poliformismo, pela exacerbação constante de sons violentos, pela conjugação experimental de novos sistemas rítmicos. Para além de Graves estilo monolítico, definido, linear, é Murray o grande inspirador das coordenadas rítmicas do novo Jazz.

A sua carreira discográfica é fraca: por jamais ter conseguido um grupo próprio (apenas este ano o realizou em França) e por não ser suficiente o tempo-limite dum disco.

Sob o nome de Ayler, Taylor, Shepp e Tchicai ou Cherry gravou as melhores peças a ilustrar o Free-Jazz. Como «Drummer» pouco convencional, veio Murray impulsionar as orquestrações cacofónicas que Coltrane inventou. A estética do grito e a de catrústofe estão em perfeito concubinato estilístico e com Alan Silva, Murray agora radicado na Europa abriu o Jazz às mais diversas intenções musicais.

Em Paris disse-me o baterista:

«I am invisible» (eu sou invisível) — traduz esta

afirmação um abandono espiritualista, um anonimato na sociedade branca, mas também a distância dum negro na cultura visual do ocidente.

Murray é ainda um nome vivo do Jazz actual, uma esperança de novos caminhos que o Jazz toma.

COREA : OS DADOS ESTÃO LANÇADOS

Dado I—O estilo do jogo com Miles Davis

Falar do pianista Chick Corea é traçar o rumo que o Jazz recentemente tomou e delinear as suas perspectivas futuras.

Corea apareceu ao lado de Stan Getz ainda num estilo comprometido com os postulados hard-bop de Horace Silver, do qual jamais se separa como sistematizador numa linguagem **bluesy**.

Incorporado no quinteto de Miles Davis, Corea é, com Herbie Hancock, o primeiro pianista a revelar o piano eléctrico.

No piano eléctrico explora novas sonoridades, novas estruturas semânticas, algumas já moduladas por guitarristas de renome.

A electrónica instrumental requisita uma propulsão rítmica incisiva e neste campo cruza caminhos com certa pop-music de vanguarda.

Corea revela-se neste período (69-70) como o mais autorizado estilista da nova geração.

Numa coordenação virtual das duas axiais estruturativas sobre as quais se organiza o sintagma Daviano (o ritmo isocrónico e a anarquia das super-estruturas melódico-harmónicas) Corea estabelece uma forma de planificação audaciosa como interlocutor e magnífica como inovador de estilo individual.

É precisamente sobre esta construção bipolar que o pianista define e prospectiva a sua linguagem.

Falei em cima de Horace Silver, reconduzindo as formas **bluesy** coreanas a este pianista e, reafirmo que há sempre no estilo do jovem Corea um sistema que vinga em absoluto todas as aportações semânticas que ocorrem no seu fraseado.

Quero com isto dizer que apesar do enriquecimento posterior do fraseado com esquemas/notações/simbioses/deconstruções da música de vanguarda europeia, o pianista jamais se divorcia dos formulários da tensão-reposo e do policentrismo jazzístico. Com Miles Davis, e sempre ao piano eléctrico, Corea permaneceu mergulhado no modalismo (tonal) que o trompetista definiu ultimamente.

Corea pigmenta as orquestrações davisianas de fosforências impressionistas, iluminando deste modo os temas de cintilações rápidas, dinâmicas, fulgurantes.

Dado II — O estilo do jogo em trio

Separa-se o pianista de Miles Davis e declara unicamente a autonomia duma voz latente no instinto.

Corea demonstra ao tocar em trio ser o que afinal já se adivinhava na etapa davisiana: um inventor duma linguagem de vanguarda do jazz.

Volta-se para o atonalismo (Shonberg, Stockhausen e mais decisivo: Cecil Taylor). Na música europeia recolheu Corea significativos elementos duma estrutura infinitamente mais complexa.

Fragmentos combativos com relações de redundância que em muitos casos se afastam da especificidade jazzística, mas que em Corea são apenas ornamentações discursivas.

Na duplicidade do discurso (jazz-música europeia) o genial pianista impõe a dinâmogénica dialéctica dos

contrários, ilustrando a contradição operante de duas tecnologias fundamentais: a visual e a audio-táctil.

Os ritmos (isocrónicos, não isocrónicos; sincopados, vectoriais) segmentam as múltiplas fases que o dedilhar insinuante do pianista desenha. Diríamos que a imaginação criadora é a única essência do jazz em Corea.

Dado III — O estilo do jogo no Jazz

Se Corea foi importante no Jazz pela sua própria afirmação de renovador, não foi menos pela projecção que teve em outros instrumentistas:

Entre os pianistas aponta-se o novo, o sueco Bobo Stenson, um dos maiores fenómenos do Jazz europeu e, sem dúvida, o japonês Ideo Ichikawa. Estes dois pianistas revelam as possibilidades infinitas que a obra aberta de Corea tornou extensíveis.

Se no piano acústico foi Corea decisivo não menos foi no piano eléctrico em que nenhum praticante se conseguiu eximir (desde Joe Zawinull a Gordon Beck) pois que o impressionismo coreano esquematizou quase todas as possibilidades de integração da sinaléctica pop no Jazz. Ritmicamente rodeou-se de extraordinários bateristas que são hoje os mais famosos da percussão de vanguarda.

Jack De Johnette, Barry Altschull e Billy Cobham formam a triologia da nova geração, que integrados nas concepções de Corea (por mim supra definidas) catalizaram a estética da catástrofe para um mundo organizado e idênticamente frenético.

Os guitarristas John McLaughlin e Larry Coryell seguiram estreitamente a paráfrase de Corea, as suas concepções harmónicas e a sua impulsão rítmica.

Corea foi igualmente tábuca de salvação para a esclerose estilística de Miles Davis.

Se Herbie Hancock previu o estilo de Corea, este

adiantou-se nitidamente ao primeiro, pela sua aquisição de conceitos da música erudita ocidental.

Corea : o espasmo da carne, o prazer de Eros.

Dado IV — O estilo do jogo na cultura

Culturalmente Corea significa uma fórmula de integração do negro na nova civilização (não-ocidental).

O ocidente está moribundo — em todas as suas regras e os seus códigos culturais — e surge o momento de neste escopo falar de Cecil Taylor.

Fundamentando muito embora a sua arte na tradição negra, Cecil Taylor é daqueles músicos que serão facilmente incluídos na classe ou movimento a que Herbert Marcuse dá o nome de **Nova Erquerda** — pelas suas múltiplas referências culturais, anti-estéticas, subversivas, a arte de Cecil Taylor é facilmente comparável pela sua dimensão cultural a todas as formas novas de vanguarda (living-theater, arte pobre... etc...) e Taylor foi o músico de Jazz mais decisivo para a definição do estilo da última fase de Chick Corea.

Não são portanto os termos de Ocidente ou Oriente que podem classificar a música de Corea bem como o teatro de Julien Beck, pois ambos suplantam qualquer pressuposto de nação, continente ou ideologia.

Dado V — Do estilo do jogo na palavra

As afirmações de Corea não necessitam de ser interpretadas.

A música, e apenas a música, é a forma mais eloquente de expressão deste pianista.

A palavra é um ornamento que procura descodificar a música.

Os dados estão lançados...

ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS

Alice Coltrane é o instrumentista feminino mais importante da História do Jazz.

E digo isto porque na sua música transparece incólume a natureza sensual e frágil duma mulher — muito ao contrário de Mary Lou Williams, Melba Liston ou Barbara Donald, absolutamente identificáveis com o conceito de masculinidade.

Exceptuando as vocalistas, raras são as mulheres que praticam o «jazz»; o «jazz» é música viril, explosiva, brutal, simiesca e pouco susceptível de ser interpretado pelo sexo feminino — e isto porque a mulher é biologicamente mais débil, mais graciosa que o homem (será utópico imaginar uma mulher executando solos de bateria com a violência dum Milford Graves ou expor uma improvisação corrosiva no saxofone como Archie Shepp, bem como pensá-la em combate igual de boxe com Cassius Clay).

Esta especulação não é gratuita: já inúmeras vezes que o «jazz» é uma expressão física hiper-emocional (contida no «cool» desregrado no «hot») e ser portanto a diferenciação sexual um assunto oportuno. O que já não acontece em certo «jazz» electrónico como o de Annette Peacock que exige mais esforço mental que propriamente físico.

Mas o que há de insólito em Alice Coltrane é a facilidade com que ela se integra no contexto mais violento do Free-Jazz e domina com a sua personalidade figuras radicais da New-Thing.

Nascida em Detroit, em 1937 levou um ano «on the road» com Terry Gibbs (1962). Ingressa no ano seguinte no grupo de Kenny Dorham ainda com o seu nome de solteira, Alice McLeod. Casa com John Coltrane e substitui o pianista Mc Coy Tyner no seio do quarteto em 1966.

Desde essa data que Alice Coltrane grava com o marido uma série de obras-primas do Jazz. O seu estilo desvencilha-se pouco a pouco de McCoy Tyner e começa a adquirir uma personalidade definida: voltando-se para a estrutura harmónica dos corais religiosos negros do «Gospel» e para uma temática «bluesy» de sonoridade densa e mórbida, mas nunca abandonando o requinte dum lirismo bem feminino.

Podemos afirmar que o estilo de Alice se radica nessa oposição entre uma mão esquerda viril, «bluesy», de frase reiterante (muitas vezes obstinado) e uma mão direita rápida, dinamogénica. Os harpejos sobre-põem-se em jorros cristalinos de notas bem definidas e adivinhando já nela a grande harpista do futuro.

Em 1967, com Coltrane, grava o disco «Expression», onde define inabalavelmente a sua personalidade. O seu solo em «to be», no mesmo disco, passa por ser de antologia — a medida paradoxalmente vibrante, longinquamente oriental, finamente trabalhada, ornamenta toda uma base harmónica barroca, rebuscada e construída de microssons — uma estranha religiosidade se respira já na música de Alice.

Em 1968 aparece ao público o primeiro disco sob seu nome: «Monastic Trio». Este disco é uma revelação: numa face dá Alice continuidade ao seu fraseado pianístico, revigorado de efeitos orientalizantes, mais meditativo e impulsionado pela violência de Pharoah Sanders — pleno de conteúdo místico.

Na outra face revela-se a maior harpista que o «jazz» conheceu.

Instrumento pouco comum (apenas Dorothy Ashby se dedicou a ele numa estética branca da Third Stream) poderia parecer sem possibilidades no «jazz».

A harpa é um instrumento essencialmente feminino (dos melhores harpistas da História da Música são mulheres...) e que pode facilmente ceder a certos efeitos impressionistas, muito à Debussy, simbolicamente marítimos ou sugestivamente aquáticos.

Mas Alice Coltrane não recorreu à música clássica ocidental para a organização semântica, antes se baseou em fórmulas da música oriental, em paralelo ao «Kioto» japonês ou à grande panóplia de cordas indianas.

Do cruzamento destes dois rumos (o gospel e a técnica oriental) resultou um estilo extremamente rico, móvel, pulsional.

A exploração de harmónicos complexos coltraneanos e o encadeamento percussivo de certas notas límpidas articulam-se sobre ondulações permanentes de sons.

O seu «jazz» é afrodisíaco, langoroso, sexual.

A lubricidade dum corpo negro feminino invade-nos das mais etéreas sensações — transporta-nos para outra liberdade — o zen.

Alice Coltrane, budista, convencionou a sua música de referências religiosas orientais.

Grava mais dois discos de igual craveira e em 1970 aparece o segundo e definitivo monumento da sua discografia: «Journey in Satcha's Land». A harpa e ao piano são acrescentados perifericamente, instrumentos indianos (tambura e aúde) que três especialistas desenvolvem em volta da rítmica de Charlie Haden ou Cecil Mc Bee, ao contrabaixo. O baterista Rashied Ali, companheiro inseparável dos Coltrane desde 1966 revela-se como o maior perito no uso das vassouras ou dos pratos — a pigmentação impressionista de ritmos

pulverizados permite maior liberdade ao fraseado de Alice. Neste disco a temática é totalmente indiana mas a estereoespecificidade do jazz foi respeitada. O saxofonista-flautista Pharoah Sanders é o melhor intérprete do mundo Alice o que afinal demonstra serem ambos um prolongamento do jazz de John Coltrane.

Hoje dedica-se também ao órgão, mas pouco representativo.

Os seus últimos discos acumulam-se de orquestrações orientais a ponto de nos parecer entrar numa crise estilística acentuada, o mesmo acontecendo a Pharoah Sanders.

Por tudo isto é hoje Alice Coltrane figura de primeiro plano no jazz.

Devo também afirmar que a instrumentista nunca veio à Europa e é vítima injusta da crítica do velho continente.

O mesmo sucedeu e sucede a Lowell Davidson ou Don Pullen, que nunca vieram também à Europa e que a crítica comprometida com os espectáculos e as casas de disco nacionais, desprezam em absoluto.

E como é habitual nos meus textos uma frase de Alice Coltrane a fechar o breve ensaio :

«A minha música expressa o amor impessoal : o sem antigo e sagrado dos povos do Universo. Ela é a paz, a sabedoria, a existência e eu sou apenas um ser que a encontrou na meditação e na quietude do espírito».

A MAGIA DE MAX ROACH

Uma das maiores reformas que o BeBop introduziu no Jazz foi no aspecto rítmico : os quatro tempos isócronos do ritmo do swing são abandonados ou reduzidos a um esqueleto formal e irregular. Em 1945 o BeBop libertava o baterista do batimento hermético e propunha novas modalidades : possibilidade de ornamentar os ritmos, de desenvolver figuras audaciosas por vezes orgásticas, exploração aberta de sonoridades, aporte de ritmos cubanos ou sul-americanos, independência quase absoluta dada à participação do solista-percussionista no contexto global. Um enorme senão pode ser apontado : todos estes esquemas dizem respeito à interioridade dos batimentos, porque o baterista abandona o ritmo isócrono, apenas o camufla em libertinagens rítmicas periféricas. A missão de assegurar primacialmente o ritmo continua da responsabilidade do baterista — o BeBop não foi uma revolução no Jazz, mas sim uma reforma extremista.

(O baterista Kenny Clarke gozou injustamente da fama do inovador da percussão do BeBop embora um dos maiores génios da bateria da História do Jazz).

Nascido em 1925 em Nova Iorque toca, sob influências de Big Sid Cattlet ao lado de Charlie Parker com o qual empreende a nova escola do BeBop.

Trabalha em 1944 com Gillespie. No célebre quinteto de Parker-Dizzy assegura o apogeu da lin-

guagem do BeBop no não menos celebrado concerto de Massey Hall de Toronto.

A sua personalidade evoluiu quando da formação do próprio agrupamento com Clifford Brown e Sonny Rollins.

O uso do bombo como intermodulador de ritmos, introjecção de formas rigorosamente elaboradas nos pratos, alternância enigmática dos elementos que no instrumento são responsáveis pelo batimento metronómico. Por tudo isto a figura do baterista agigantou-se de tal forma que até à revolução Free de Milford Graves o estilo de Roach é esteticamente obrigatório para qualquer percussionista do Jazz.

Integra-se no movimento subversivo negro-americano do Black Muslim e dá um contexto revolucionário à sua música. Com Rollins grava o disco «Freedom Now Suite» paradigma da revolução negra hino fulminante dos motins raciais, exortação peremptória à sublevação popular.

Sempre na mesma linha ideológica vai tornar-se Max Roach num descobridor ímpar de talentos que o compromisso imperialista da revista americana «Down Beat» não teve escrúpulos de votar ao anonimato durante anos: e refiro-me muito especialmente ao pianista Ibn Hassaan, ao fenomenal saxofonista James Spaulding (um dos grandes responsáveis pelo movimento Free), o saxofonista Cliford Jordan, o pianista Ronnie Matthews, o contrabaixista Jimmy Merritt... e tantos outros génios menosprezados.

A integração destes jovens músicos na frente de libertação norte-americana não se harmoniza de forma alguma com as intenções comerciais da propaganda branca e o quinteto de Max Roach ainda hoje vivo sofre os reveses da sua contaminação política.

O estilo de Max Roach progrediu na linguagem do BeBop à bateria — mas o que é certo é que foi com Max Roach que o facto sucedeu! Max Roach foi indubitavelmente o herói dos últimos anos: ora o vemos em demonstrações inimitáveis de purismo clássico ora em assaltos bruscos no Free-Jazz. Roach é um espírito inteligente, de profunda consciência da função de música.

O homem e o instrumento fundem-se numa só intenção de comunicar música, que é liberdade acima de tudo. A precisão sublime com que a isocronia rítmica é sugerida é comparável ao mecanismo duma máquina de relojoaria.

Mas a invenção subtil, delicada, racée, das figuras periféricas e preciosistas que ornamentam o discurso improvisado são peculiares daquele músico de Jazz que torna o seu estilo insuperável, que esgota todas as possibilidades semânticas intrínsecas.

Com a mulher, Abbey Lincoln, experimentou Max Roach a integração da voz humana no contexto do Hard-Bop caminhos insuspeitados ao coral do Jazz de vanguarda.

A obra «Drums Unlimited» contém três dos mais perfeitos solos de bateria da História do Jazz e é a mais destacada produção discográfica da carreira deste músico prodigioso.

O artista autêntico é aquele cuja arte não conhece limites nem fronteiras e cada momento da criação é a única verdade possível.

É essa autenticidade que transparece exuberante e permanente no Jazz de Max Roach, o alquimista do ritmo.

DISCOGRAFIA BÁSICA DA OBRA DE MAX ROACH

The best of Max Roach (o melhor de M. R.); Percussion Bitter Sweet (percussão doce amarga); Members don' git weary (camaradas não desistam); I insist: Freedom Now Suite (insisto liberdade agora); Speak, brother, Speak (fala, irmão, fala); Legendary Hassaan (legendário Hassaan); Deeds not words (actos e não palavras); Drums Unlimited (bateria sem limites); Its Time (chegou a hora).

Max Roach gravou centenas de discos sob o nome de outros músicos, garantindo sempre a mais perfeita colaboração rítmica.

Lembrando muito especialmente

José Carlos Ary dos Santos

JARRETT E O LIRISMO

A música de Keith Jarrett é já conhecida do público de Jazz Português.

Estruturada no convencionalismo do «blue», simples na melodia, superficial na concepção rítmico-harmónica é surpreendente pelo virtuosismo com que o pianista encadeia essas séries de contiguidade.

Música-surpresa, hiper-lírica, delicadamente trabalhada, espiritualista, dum racionalismo que sai das veias, de gesto nervoso e libidinal.

Se a base rítmica é bastante convencional (recurso aos binários ao «piano-stride», ao «mellow-mood») as sobreposições melódicas harmónicas são notáveis pela subtilidade expositiva.

As leis do jazz mudam, em Jarrett, de natureza e função sobre um discurso de relatividade.

A fragmentação da construção semântica propõem uma indeterminação do sistema combinatório, do qual apenas podemos compreender os detalhes hiper-melódicos.

O nível erótico do estilo de Jarrett define-se em dois planos:— Conjuntos de contrastes e repetições inter-sexuais;— A camuflagem secreta do privado homossexual.

A música de Jarrett é de interiorização, não-revelável, confundida no misticismo das figuras elementares.

As frases «homologadas, contíguas, fechadas num mistério hermafrodita» (Deleuze), totalidade animal que hoje se decompõe em duas partes (feminino e masculino), a música de Jarrett é transexual (homossexual e não específica) pois que conjuga termos elementares contíguos que procuram encontrar esse mundo perdido do hermafrodita.

Uma dimensão transversal frequentada de frases estranhas, femininas, sublimadoras.

Se no mundo feminino (alheio) não encontra a realização individual Jarrett procura a representação desse mesmo mundo (música é conciliada com o gesto que, como vimos em espectáculo, é instituído sobre rituais mímicos femininos).

O jazz de Jarrett é duma psicologia hermafrodita nítida, o que se infere do seu lirismo simulado, da sua violência sublimada.

Jazz extraordinário, revelador do maior talento do «blue» actual e do virtuosismo inédito daquele que é um dos grandes pianistas do Jazz: Keith Jarrett.

CECIL TAYLOR, O LIBERTADOR

1.

O PREÇO DE UM HOMEM

O piano tem sido na história do «jazz» o instrumento mais importante para a renovação de estilos e correntes.

Com Cecil Taylor assistimos a uma tripla concepção estilística que se desenrolou nos anos lustros: 55-60, 60-65 e 65-70.

Primeiro lustro — Cecil Taylor combina as concepções de descontinuidade de Thelonious Monk e Duke Ellington com as teorias de harmonia e improvisação postuladas por John Coltrane.

Segundo lustro — Cecil Taylor orienta-se para o «free-jazz». Desenvencilha-se pouco a pouco do obstáculo harmónico, sobrevaloriza a velocidade, ensaia as noções explosivas de rotura-crispação.

Terceiro lustro — Cecil Taylor opta pela percussão no piano, abandona qualquer tipo de prescrição musical, institui o reino do gesto.

Um dos génios do «jazz», a par de Armstrong-Ellington-Parker-Monk-Dolphy-Coltrane-Ornette..., nasceu Cecil em 1933, signo dos Peixes.

Em Nova Iorque, e após longa aprendizagem de piano, trabalha com o extraordinário saxofonista-alto

Johny Hodges, que descobre nele prometedoras qualidades.

Em 1956 toca com Buel Neidlinger (contrabaixo) e Steve Lacy (sax-soprano), numa fase de catálise inaudita.

Uma série de encontros decisivos determina a sua personalidade: John Coltrane — intermodulação de linhas melódicas autónomas com figuras rítmicas contínuas em improvisações cíclicas-absessivas.

Albert Ayler — uma pressuposta libertação orquestral em que os timbres se confrontam em bestiais cacofonias.

Sunny Murray — A fragmentação ilógica dos ritmos não isocrónicos. Archie Shepp — A abertura incondicional aos formulários estilísticos da história da música negro-americana, tentativa de síntese.

Forma então o seu agrupamento definitivo: O. C. T. Unit, com os inseparáveis Jimmy Lyons, Andrew Cyrille, Silva ou Henry Grimes e, recentemente, com o meteórico Sam Rivers.

Com o Unit fez várias digressões pelo mundo, onde se impôs não só como o maior pianista da actualidade mas também um dos pilares mais sólidos do «free-jazz». Nenhum, mesmo nenhum, pianista de «jazz» contemporâneo se eximiu da sua influência portentosa e absorvente.

A New-Thing tudo deve, como escola, às concepções estruturais do pianista (omitimos Milford Graves ou Sunny Murray) no que respeita às noções de ritmo e percussão.

2.

DE HARLEM A HERBERT MARCUSE

Referindo-se a sublevação negra de Harlem, Marcuse considera-a uma rebelião de escravos, nunca uma

revolução, e, por isso, muito mais perigosa para uma sociedade capaz de presentemente conter e derrotar qualquer revolução. «Os escravos — diz Marcuse — são inúmeros e estão em toda a América e nada têm que perder senão as suas cadeias.»

O músico (de «jazz») é um não conformista, por ser criador; não pode ser realista, sob pena de se atrair a si próprio; a sua autonomia é a da sua imaginação, que tem a sua racionalidade e a sua verdade histórica próprias. O «jazz» canaliza, na mensagem sonora, necessidades instintuais e novas reacções do corpo e do espírito.

O «jazz» de Taylor é negro, violento, orgiaco, não se encarna em Bach ou Stockhausen mas na tradição negro-americana.

Dois impulsos psicológicos catapultam a música de Cecil Taylor: violência e ambição — tidas ambas como forças legítimas da autodefesa. Num concerto de Cecil Taylor esteve presente Herbert Marcuse que no fim se levantou e dirigiu-se a abraçar o pianista.

3.

«LIVING - JAZZ»

A noção que Taylor tem do «jazz» é bem definida: o «jazz» é uma forma de libertar as forças dessublimadas da libido, um meio de o indivíduo se despojar das restrições gestuais quotidianas, uma finalidade lúcida de exprimir um desejo de comunicação erótica.

E, por isso mesmo, obedece a um ritual rigoroso: a organização sonora (máxima rítmica), o movimento corporal (e lembro que Taylor foi em tempos bailarino), o espectáculo visual feérico, a apoteose febril do movimento (e aqui tocam-se os extremos da música negro-americana e do batuque africano).

Podemos responsabilmente afirmar que, mais que um estilo pessoal ou uma concepção orquestral, cada

grande músico de «jazz» criou novo ritual, o que o distingue duma mera tecnologia específica. E, na história do «jazz», temos como exemplo de componentes rituais: os saltos de Lionel Hampton, as gargalhadas irónicas de Armstrong, o coco e o charuto de Willie Smith, a mímica de Gillespie, os gritos de Don Cherry (conjuntos iconográficos absolutos). Em Cecil Taylor há a utilização do gesto brutal, da incessante movimentação dos membros, do recurso ao grito e ao caos.

Se podemos apontar influências ou convergências estilísticas com Stockhausen ou Bartok e inúmeros compositores de música erudita, fazemo-lo tendo em conta a superficialidade desta descoberta.

Os influenciadores do pianista são, entre os principais: Monk, Ellington, Sun Ra, Graves, Don Pullen, Coltrane e, talvez, Murray. Acrescentamos toda uma escola de «ragtime», do «cool» (Tristano e Brubeck), do «funky» e «hard-bop» (Horace Silver e Mal Waldron).

De tudo isto se apercebe como o «jazz» de Cecil Taylor é um «happening» que não diz respeito apenas ao resultado sonoro mas também a todo o contexto do «environment» da criação artística — o «jazz» é, para além de «free», «living»; acto vivo, sensível, autêntico, libertador.

Dos instrumentistas de Taylor muito há que dizer, pois cada um é uma personalidade proeminente da New-Thing, mas sintetizamos:

Jimmy Lyons enquadra-se em certa linha do saxofone coltraneano e num peculiar sax-piano «style» à maneira do seu mestre e líder.

Sam Rivers é um dos valores máximos do sax-tenor actual e perfilha incondicionalmente a estética do grito.

Andrew Cyrille é o melhor acólito de Taylor. Pode verificar-se como a sua função dialéctica matéria-energia se sobrepõe ou choca com a dialéctica maté-

ria-acção do pianista. A taxa de desordem é elevada no discurso deste genial baterista.

Os contrabaixistas Grimes e Silva são oportunos pulsionadores da máquina rítmica-melódica, impondo dis(con)junturas líricas no contexto.

Em Cecil Taylor importa estar expectante, atento, ágil.

4.

O FIM DO DISCÓBULO

A obra discográfica de Cecil Taylor pode resumir-se em quatro discos: Primeiro — «The World of Cecil Taylor» — c/ A. Shepp (sax-tenor), B. Neidlinger (baixo) e Dennis Charles (bateria) — 1962.

É, como dissemos, uma tentativa de libertação dos esquemas tradicionais. A rapidez da improvisação, a acumulação caótica de signos monkianos, uma precipitação de frases hiper-«swingantes». O baterista é responsável por uma continuidade de ritmos sincopados, «breaks» ilógicos, pulsações clássicas. Neidlinger assegura uma sonoridade nova, um aporte de elementos da música à virulência jazzística do pianista. Shepp, ainda coltraneano, faz voos cáusticos no uso do grito.

Toda a discografia anterior de Taylor perfilha esta estrutura musical.

Segundo — «Conquistador» — c/ Bill Dixon (trompete), J. Lyons (sax-tenor), Grimes e Silva (baixos) e Cyrille (bateria) — 1966.

É daqui que melhor se define a concepção orquestral de Taylor: orquestração-fragmento de tipo minguiano; onde os planos sonoros se intermodulam em partes caóticas de uníssonos e leitura de «riffs» melódicos, permitindo sempre execuções solidárias aos solistas.

Lyons e Dixon expõem solos soberbos de frases reiterantes, fugas para a estética do grito, delineação lírica de melodias previsíveis no arranjo tayloriano.

O duo Cyrille-Taylor combina estruturas polirrítmicas em múltiplas interpenetrações dinamogénicas, crisspões inquietantes do contínuo sonoro, arranques patogénicos que o gesto livre e soberano catapula.

Os contrabaixos massificam as elocubrações dos solistas, ora em «walkings» paradoxais, ora em solos atonais desconcertantes, ora em rasgos trágicos de sonoridades mórbidas (a estética do zumbido).

«Conquistador» é uma das obras-primas da história do «jazz». A seu lado poderá figurar o disco «Unit Structures», gravado meses antes, mas votado a cacofonias informais do «free-jazz».

Terceiro — «J. C. O. A. — Communications II, solista: Taylor» — 1969.

Taylor refere-se desfavoravelmente às orquestrações de Mike Mantler e este disco é uma monumental corroboração da opinião do pianista.

O melhor disco de Taylor como solista. O estilo é definido no parágrafo 4.º deste artigo. A composição organiza massas orgíacas atonais-bárbaras-diformes-obsessivas-iminentes-absorvedoras a que o pianista responde numa revolta incontrolável. O mais fantástico palácio de violência, a mais grandiosa catedral de alucinação, o mais pululante estádio de exacerbação física — incontrolável em palavras a expressão de sensações experimentadas por um estupefacto amador.

A orquestra é a Sociedade Unidimensional, Taylor é o mais extremista «drop-out».

Quarto — «Nuits de la Fondation Maeght» — obra culminante do «jazzman». Com Sam Rivers ao sax-tenor adiciona-se uma voz primitiva-animal à orquestra do

Unit. Arrepiante modelo de figuras abomináveis, transgressão sonora absoluta, caos paróxico, previsão mítica do Juízo Final.

Depois disto, o silêncio é a única verdade possível...

5.

AS PALAVRAS E AS COISAS

Assim falava Cecil Taylor :

«Aprendi mais no gueto negro de Boston que no conservatório... para quê passar anos a aprender as tradições musicais europeias se nenhum dos professores ou dos músicos sabe o que é a tradição negro-americana ?

«Os critérios aplicados são específicos da sua música. Mas qual era a ideia de belo em Armstrong ? E, mesmo que ela lhes interesse, a sua opinião é desprezível, simplesmente porque eles imaginam que nós não podemos ter critérios.»

Mas mais que todas as palavras, está a música de Cecil Taylor a exprimir a veracidade dum pensamento que tem raízes numa cultura que ainda hoje permanece viva : a negro-americana, a cultura-«jazz».

E no «jazz» o importantes é estar vivo e sonhar; sonhar com a liberdade.

O MUNDO MÍTICO DE SUN RA

Sun Ra é um nome que se avoluma na história do «jazz».

Praticamente é o único orquestrador negro importante do «free-jazz» e o mais legítimo herdeiro de Duke Ellington, via Charlie Mingus.

Com 50 anos, Sun Ra apareceu ao lado de Fletcher Henderson e Gene Whright e manteve-se anónimo até aos fins da penúltima década.

É nesta altura que forma a sua própria orquestra: vários nomes ela teve: Arkestra, Solar, Sun Mith, Inter galatic Planet, Cosmic, qualquer um deles revelando uma preocupação aberta pelos problemas siderais e uma estranha metafísica a que o negro sempre foi permeável.

A anotação musical é feita através de esquemas gráficos que correspondem a vibrações sonoras e Sun Ra explica: «Quando a Terra for atacada haverá uma guerra de vibrações, e é essa luta que eu estou preparando».

A superficialidade da filosofia do músico, traduz-se na utilização, por vezes «kitsch», de instrumentos heteróclitos. Desde 50 que Sun Ra, a par de Yusef é o mais arrojado reformador da panóplia «jazzística» instrumental.

As estéticas do grito, zumbido e catástrofe (vindas de Coltrane, Ayler, Graves e Peacock), são integradas

em estruturas monumentais onde os sons se combinam em insólitas massas harmónicas.

Sun Ra, que não desconhece a vanguarda branca, é desta forma um percussor da integração do «jazz»

Poderemos acusar Sun Ra de certo exibicionismo gratuito (e reportá-lo positivamente ao dadaísmo), mas não poderemos ignorar a sua extraordinária intervenção como inovador da semântica «jazzística».

Os conteúdos semiológicos da música de Sun Ra reflectem soberbamente a situação social do negro norte-americano: confrontação brutal do primitivismo naturalista africano com a supertecnologia electrónica do mundo branco dos E. U. A. — a viagem interplanetária representa no negro algo mais que um acto material: ela é mito e ciência, magia e técnica, ilusão e realidade.

O comando musical é dado aos músicos em termos parapsicológicos — o som é oculto, paradigmático, sobrenatural.

Os geniais músicos que passaram na orquestra de Sun Ra (Jacques Coursil, Marion Brown, Alan Silva, Jonas Gwanga, Clifford Jarvis, Henry Grimes...) e os que lá permanecem (Marshall Allen, John Gilmore, Pat Patrick, Roger Blanc) referem-se ao condutor como um feiticeiro, um chefe de qualquer seita esotérica onde o músico iniciou o seu conhecimento ritual.

Os sopros e as percussões em vertigens desenfreadas, ritmos quase estáticos de base, vocalizações litúrgicas, aliam-se à instrumentação electrónica em livre concubinação espiritual.

No «Moog Synthesier», no qual Sun Ra se revela como solista, o fraseado e a estereoespecificidade «jazzística» são tidos secundariamente a favor da prospecção experimental de sons (e nisto está Sun Ra próximo de Cage e da música aleatória).

Percussão: Varése, Satie, Quénia
Cordas: Lukas Foss, Varése, África e Ásia
Vocal: Shonberg, Médio Oriente
Poética: Burroughs, tradição oral
Sopros: «free-jazz», cacofonias
Contexto afro(ritmo)-americano
(orquestração ocidental).

Em Sun Ra o paradigma determinado trai a ontologia original e reactualiza gestos já inaugurados na História.

O produto natural (sons e encenação concretos), objecto adaptado pela indústria e pela técnica, não é verdadeiro (no sentido da identidade) senão como medida de participação numa realidade transcendente.

Diz Mirca Eleade: «A abolição do tempo profano e a projecção do homem no tempo mítico não se produz naturalmente senão em intervalos essenciais onde o homem e ele próprio: no momento dos rituais.

A música de Sun Ra é ritual incluiu no movimento sonoro figuras plásticas, bailado, gesto secreto, luminotécnica, protecção de «slides» ou filmes, conjunção grotesca do passado e da previsão onde os termos dum fanatismo fetichista caminham para a alienação onírica.

No bailado de Sun Ra, a coreografia imita sempre o gesto arquetipal, é a revivência dum rito, a consequente imposição do tempo antigo — imposição essa frustrada pela cibernética e pela evolução tecnológica.

Nas orquestrações típicas de Sun Ra há que ter em conta a revalorização intensiva de bases polirrítmicas afro-asiáticas sobre panos sonoros fixos, onde o som como que petrificou impulsionado pela percussão orgiaca.

É nessa dialéctica pulsional que se radica a Solar Arkestra e a inclusão de sons concretos e electrónicos

estabelece as premissas do «jazz» electroacústico de Sun Ra.

O ambiente de religiosidade está presente na composição e é neste campo que Sun Ra se individualiza em relação aos restantes orquestradores da «new-thing» (em geral brancos).

A inscrição de modulações electrónicas, tipo colagem («pop music»), nos panos sonoros instiga dialécticamente vibrações viscerais, tensão-reposo, por vezes «swing», e é neste aspecto que se insere Sun Ra na música de «jazz».

Num breve esboço histórico da orquestra, verificou-se em 50 uma tentativa, aliás abortada, de aproximar o «jazz» da música etnográfica. Por essa altura ainda Coltrane ou Don Cherry não haviam iniciado a investigação policentrista.

A música planetária de Sun Ra era desse modo enfermada de estruturas epidérmicas, demonstrações primárias da poliinstrumentação.

A rítmica, no entanto, conserva-se válida e é neste rumo que prossegue a aventura musical do «jazz-man». Os discos da etiqueta Saturno e Futuristic Sounds ilustram este período.

Em «Heliocentric Worlds» atinge Sun Ra o apogeu do «jazz» acústico. Investigação soberana da percussão heteroclita (latas, painéis, bongos, vasos, madeiras) e do grito (timbres exóticos, estridências, cacofonias) já numa directriz fortemente vinculada à electrónica (uso do órgão e do «clavinet»).

O arranjo mingusiano, remotamente de Ellington fase «jungle», incide necessariamente nas descobertas dodecafónicas da escola de Viena e na plurirritmia de Coltrane. Sun Ra, neste período, catalisa os movimentos sectários negros e, sob o culto ameríndio do Sol (Sun) e certa mítica faraónica solar (Ra), invade a

ideologia do «free-jazz» de conceitos parapsicológicos a «pop-art» não é estranha a essa eventualidade: Sun Ra seduz-se pelo espectáculo visual, aproveita-se da ficção científica, da literatura de quadradinhos da colagem.

Até 1970 segunda vinda triunfal à Europa, o mundo fabuloso da Arkestra engrandece-se de realidades palpáveis (os cosmonautas, os satélites artificiais, a ida à Lua). Sun Ra é, para os negros, o epígono de Júlio Verne.

Os músicos envergam trajes incas e astecas (culto do Sol...), a encenação débil, pretensamente espacial, e, por fim, a grande revelação musical da electrónica: o «Sintetizador Moog».

Nas noites da Fundação Maeght, em Paris e em Berlim ao lado da contestação estudantil está Sun Ra. Tão artificial como os espectáculos «Hair» e tão valioso com Stokhausen, Sun Ra atrai as multidões jovens.

O motim de estudantes com a Polícia francesa à entrada do sétimo concerto de Sun Ra (Paris) é levado para uma forma pacífica e metafísica: Sun Ra beija todos os polícias evitando o espancamento dessa massa juvenil presente.

Os músicos vestidos de «superman», catapultaram a assistência para um novo mundo: o mito de Sun Ra venceu em Paris.

Desde 1971 que Sun Ra se volta para a instrumentação eléctrica. A abolição da panóplia tradicional obriga a uma recodificação da sinalética do «jazz».

Já no plano genérico da «new-thing» e ao lado de Paul Bley, Sun Ra constrói o novo «jazz» e abre as portas à música universal à arte total.

A «new-thing» tem nele o mais gigantesco inventor.

Na tradição audiotáctil da cultura negra o mestre afirma: «O mundo do homem é o som.» E a Arkestra, seita esotérica do «jazz».

Sun Ra é a procura duma realidade ancestral, uma sobrevivência da cultura africana no mundo da técnica electrónica.

Sun Ra sabe não ser possível viver na falsa reconstrução: dele à sociedade tribal vai o tempo. Heliocêntrico. E então ao «happenning», ao surrealismo, à farra.

Diz Sun Ra: «Uma falsa nota provoca a desordem do Universo». Ele é um alquimista do som. Justifica-se no espaço: cosmogonia, velocidade, ficção científica, som, luz, movimento, figuração escatológica duma filosofia peculiarmente negro-americana.

Sun Ra, o grande, o senhor, o mestre, o sábio, o bruxo, o misticador, o médio, é hoje das maiores figuras da new-thing» Sun Ra: a actualização do mito africano ?

Não esqueçamos a afirmação dos anarquistas franceses deste século e então a música e o mundo de Sun Ra serão obra aberta, simplicidade, paz, beleza e poderemos como qualquer negro sentir esse «jazz» fantástico:

« A revolução é uma festa».

O NOVO ELVIN JONES QUARTET

E. J. (bateria); Steve Grossman; David Liebman (sopros); Gene Perla (baixo).

UM CONCERTO :

Uma organização sonora triangulada: sopros, baixo, bateria.

Os sopros adequavam flutuações líricas às sugestões de ritmo sincrónico que o baixo e a bateria executavam — noutros momentos interpunham-se numa dialéctica peculiar: voz lírica, gritos; uníssonos; combinações harmónicas feéricas; improvisação livre (Ayler) e desprendiam-se, subitamente catapultados, em torrentes monumentais de violência.

O campo cronométrico definia-se como um halo rítmico e estava subjacente a relações de simetria-assimetria (dialéctica pulsional do estilo de Elvin).

Elvin não se limita jamais à posição de «acompanhante» — violenta, intervém, recompõe, proporciona, dirige através de batimentos viscerais.

Se o pedal do bombo serve de pontuador de «breaks» sucessivos, os rolamentos nas caixas e as ultra-rápidas passagens nos metais, em conjunto com roturas, excitações dos pratos de choque.

Perla é um contrabaixista original: reduz o esquema convulsivo de Garrison a breves esqueletos rítmicos, melódicos, delineados obsessivamente.

A sua posição preferivelmente melódica dá um aspecto de classicismo e permite os desenvolvimentos líricos dos sopros.

Se os dois lados do triângulo se caracterizam por um conteúdo mais próximo de música de «jazz» branco (sopros-baixo), as fenomenais noções primitivas de polirritmia que formalizam provocatórias de fugas brutais para a estética do grito (Coltrane, Ayler, Ornette).

A razão por que Coltrane abandonou Elvin é evidente: o jogo de baquetas deste baterista coordena estratos rítmicos simétricos, permanentemente mistificados em gestos incoerentes: Coltrane exigia uma absoluta liberdade rítmica.

A aeração rítmica de Ali (sucessor de Elvin no grupo de John Coltrane) não existe em Elvin, que se debate nos princípios do «action playing» e nas fórmulas rítmicas do «hard-bop».

Se os sopros foram irrepreensíveis: solos plenos de imaginação e firmeza, Perla esteve soberanamente dominador no seu próprio mundo interior.

Elvin, como referi, é o elemento-chave do agrupamento: garante um princípio de negritude e suporta os devaneios sonoros dos três músicos brancos que o rodeiam.

Elvin não é «free-jazz/black power», é som uma tentativa, plena de êxito, duma nova linguagem na New Thing.

LEITURA ESTRUTURO - ANALÍTICA DO TEXTO DE MARION BROWN

A mão introduz o disco na máquina e acciona o movimento rotativo do botão automático. O diamante poisa suavemente no círculo negro. No primeiro contacto o silêncio é violentado.

Na memória o nome é uma tangência do real no imaginário, a concretização dum som — no jazz: o som é significativo duma personalidade musical.

1—O inventário: Marion Brown (alto-sax, zomari, percussão); Anthony Braxton (sax, musette, flautas, percussão); Chick Corea (piano, campainhas, sinos, gongues, percussão); Billy Malone (bateria africana); Gayle Palmore, William Green, Jack Gregg, Jeanne Lee, Bennie Maupin (percussão).

Bennie Maupin (saxes, clarinete baixo, flauta, sinetas), Jeanne Lee (vocal) William Green (topO'Lin); Andrew Cyrille (percussão).

2—Análise material: os instrumentos. Todos os músicos tocam instrumentos de percussão. O disco tem uma infraestrutura da percussão. As superestruturas são ornamentos da base percussiva: os sopros e o teclado.

Novos instrumentos: Topo'lin—instrumento feito por Marion Brown de painelas, testos e uma tábua.

Zomari—instrumento de cana dupla da Tanzânia.
Musette—instrumento de sopro asiático.

3—Estrutura material: instrumentos específicos do Jazz: saxes, flautas, piano e voz.

Introdução de novos instrumentos: fabricados ou adquiridos pelos músicos.

A bipolaridade instrumental concretiza uma possibilidade sonora inédita, renovação semântica, conjunção de signos não-académica.

4—O elemento musical personalizado: Marion Brown especialista do sax-alto toca Zomari e percussão.

O pianista Chick Corea toca instrumentos subsidiários variados.

Andrew Cyrille (baterista genial de Cecil Taylor) toca instrumentos não-determinados de percussão.

Bennie Maupin e Anthony Braxton são reputados poli-instrumentistas de sopro, neste disco à percussão.

Jeanne Lee, vocalista do Free-Jazz também como instrumentista nesta obra. Os outros músicos são desconhecidos.

5—Conclusões sobre os artistas intervenientes: Função instrumental não especializada (Corea, Braxton, Marion, Lee, Maupin, Cyrille).

6—Primeira verificação: Quer pela função material não especializada, quer pela variedade (in)diferenciada de instrumentos o disco inclui-se numa aquisição poli-instrumental etnográfica e num experimentalismo empírico de instrumentos artesanais.

Se o facto não é novo no Jazz, sem dúvida que a impossibilidade de identificar a personalidade carismática dos solistas (neste disco a tocarem instrumentos a que não estão especialmente habituados) permite codificar a obra numa estética de Jazz de vanguarda — Jazz-off.

Jazz-off porque destrói o estatuto académico vigente (identificação do músico-ídolo, carisma sonoro, instrumentação individual).

Texto de Marion Brown.

7—Sutura: «experiência colectiva envolvendo seis músicos, dois vocalistas e três assistentes».

O «assistente» tem uma nova função no Jazz: intervir fora do contexto da criação; incluir sínquises na estrutura prevista, extrapolar a unidade semântica para um campo do provável.

«Embora eu seja responsável pela previsão musical (...) ela vai para os músicos colectivamente».

A soberania de Marion é invisível, o saxofonista delega a participação musical ao esforço colectivo e à iniciativa individual, processo exclusivamente jazzístico.

«Quando vim para a Europa tive oportunidade de estudar composição enriquecendo o meu conceito»—

O autor denuncia a influência da música ocidental na obra, prova absoluta do policentrismo do Jazz e da inevitável recorrência deste à organização formal segundo esquemas da música europeia, **«penso sobre a construção de instrumentos».**

Marion Brown declara-se partidário duma nova panóplia do Jazz, tendo em vista a esclerose semântica da instrumentação jazzística tradicional.

«Então interessei-me pela composição para voz e percussão».

O músico assinala a necessidade de estudar a inclusão da voz humana no Jazz aliada aos conceitos poli-rítmicos da música negro-americana. Essa percussão será elaborada segundo estruturas não-jazzísticas.

«Anthony Braxton e Chick Corea constroem também instrumentos».

A preocupação de renovar a instrumentação do Jazz é perfilhada igualmente por Braxton e Corea, dois grandes músicos do Jazz de vanguarda.

«Fiz inúmeras espécies de bateria, flautas de bambú, e variegados instrumentos de percussão».

Marion Brown interessa-se particularmente por uma instrumentação acústica, outros há que se decidem pelo campo electrónico (Paul Bley ou Sun Ra).

«Afternoon of a Georgia Faun» é um poema tonal que descreve a natureza em Atlanta (E.U.A.) chuva (...) animais (...) luz (...) floresta»

A concepção musical da obra é :

a) naturalista — pois pretende reconstruir os sons naturais. Já dezenas de grandes músicos da história do Jazz o fizeram (Roland Kirk, Duke Ellington, Fats Waller, Lionel Hampton, Eric Dolphy, Braxton).

b) simbolista — O som é uma metáfora poética, sobreposição de alusões e reminiscências nostálgicas.

Simultaneidade paradoxal (naturalismo + simbolismo) que apenas a invisibilidade do som pode permitir, contrariamente à linguagem literária.

«Djinjin's corner (lado 2)... os músicos movem-se de estação para estação, num discurso intermutável».

No discurso colectivo formulam-se sub-códigos individuais compostos de linguagens especializadas e de combinações não-especializadas.

A personalidade do músico surge na sua própria «estação» e difunde-se no discurso «intermutável» da instrumentação percussiva.

«Demora-se um minuto em cada estação e depois começa uma nova frase, ou desenvolve uma frase subsequente».

A limitação do tempo é cronometrada pelo arranjo musical e cria um sistema de improvisação cíclico e associativo.

«Os assistentes não são músicos mas pessoas com sentido rítmico».

Entramos na estruturação do Jazz conceptual (por mim defendida há três anos: o momento da criação espontânea conceptualiza improvisação original).

«Tenciono utilizar não-músicos».

Marion Brown vai então mais longe : pretende uma produção sonora feita por indivíduos não-especializados na música. O campo do aleatório surge como uma possibilidade do Jazz-Off.

Esta foi a leitura da capa do livro do disco de Marion Brown, «afternoon of a Georgia Faun — (ECM 1004st».

O discurso literário da capa do disco permitiu deduzir conclusões válidas sobre a estrutura semântica musical da obra.

ANTHONY BRAXTON, REVOLTA NA SOLIDÃO

Fala-se na crítica comum de Jazz da relação entre o discurso musical individual e o colectivo, um e outro intermutáveis e autónomos.

Poucos saxofonistas se aventuraram na história do Jazz a produzirem em solo sem qualquer outro acompanhante. Houve Dolphy, ou Giuffre, ou Hawkins e poucos mais a realizarem esta experiência, a título provisório.

Anthony Braxton, multi-instrumentista volta-se para esta via e, mais singular apresentando-se ao saxofone ou outros sopros.

Logicamente a sua posição reflecte uma doença psicológica e combina diferentemente os signos do seu discurso esquizofrénico.

A doença apontada não significa um sentido de alienação ou uma demissão da semântica jazzística, antes é o elemento catalizador dum dos estilos mais surpreendentes do Jazz actual.

Braxton está voltado para a vanguarda europeia mas não abandona de forma alguma a tradição do Jazz.

Será um «relatum» psico-crítico que pode estabelecer as fronteiras da linguagem de Braxton e daquelas que lhe são inspiradoras (Ornette e Dolphy, Parker e Johnny Hodges).

O tocar só significa o abolir os outros.

A ausência dos outros implica uma aventura sem diálogo, sem crítica que não seja a do próprio saxofonista.

O outro (o outro ou outros músicos) eram um factor de controvérsia, uma exigência semântica, uma implicação discursiva e contrapolar.

Sem o outro a atenção torna-se livre para o exterior e indica apenas própria interioridade, sem termo de comparação ou interveniência musicais.

O mundo de Braxton é um mundo sem oposição, sem o abismo obscuro da regra imposta, é a pura e absoluta autonomia.

Discurso com linhas abstractas, zigzagues irreversíveis, sem fundo.

Diz Gilles Deleuze (in: *logique du sens*, crítica a Robinson Crusoe de Michel Fournier, ed 10/18):

«A ausência do outro revela-nos a velocidade estupefaciente dos nossos gestos»; no plano do Jazz essa ausência demite a projecção rítmica da bateria, anula sobreposição das estruturas mentais com os diversos solistas. É uma abstracção solipsista (filosofia do individualismo), uma autocondução dos acidentes musicais.

Forma-fundo — A forma flutua sem um background, um pano sonoro.

Profundidade-Comprimento — O discurso não conhece limites espaciais porque a sua situação se relaciona apenas com o seu movimento.

Tema-potencialidade — A estrutura temática tem intrínseca toda a sinalética do discurso individual, nada a pode impedir ou alterar.

Estados transitivos - partes substantivas — Não há transição, o discurso é uno e substancialista o pensamento musical.

A ideia em Braxton coincide com o gesto (sujeito e objecto sobrepostos) nenhuma interferência exterior a diferencia em etapas imprevisíveis.

Os solos de Braxton são um ritual imposto pelo seu espírito subjectivo.

Organicamente estabelecem-se sobre conjuntos semânticos cênicos.

A beleza é a beleza da sensualidade do artista-músico, o terror é o terror da solidão.

A doença individual enferma o discurso de sobresaltos, ruturas, espasmo funciona num campo erótico incomunicável.

A força da loucura é íntima, ela opõem-se ao sistema colectivo, arrisca-se a uma lei subjectiva onde as hierarquias e as contradições se perdem em favor da unidimensionalidade da estrutura individual.

A música de Braxton é assim: solidão, revolta; revolta da solidão e solidão da revolta.

Braxton é partidário duma prática de Jazz-Off. Braxton é a voz da solidão e da renúncia, da incomunicabilidade e do desespero, da alegria e do martírio, da esquizofrenia e da criação — quem não experimenta intimamente estes sentimentos?

O GÊNIO DE MICHAEL SMITH

Conheci Michael Smith em Paris, Setembro de 1973. Desde logo travei amizade com o pianista e tendo-o ouvido actuar em trio, no quarteto de Ted Daniel e no sexteto de Steve Lacy, o reconheci como músico de levado mérito e uma das figuras mais destacadas do teclado contemporâneo do Jazz.

Nessas vezes que o vi tocar pude apreciá-lo em diversas facetas que demonstravam o estilo pessoal e eclético do jazzman :

Em trio actuou com «moog» e piano eléctrico numa forma demasiado própria para o podermos considerar um simples discípulo de Paul Bley.

Com Ted Daniel e ao piano acústico e eléctrico revelou-se qualquer coisa de substancialmente novo : M. Smith combina séries melódicas do piano eléctrico e «clustres» do piano acústico num enunciado electro-acústico pleno de emotividade : roturas, pontuações, explosões, sintagmas líricos de composições perfeitas.

Com Steve Lacy veio mostrar o lugar que lhe compete no seio do grupo dum dos nomes mais consagrados da música contemporânea : ele só, é responsável pelo **continuum** sonoro que serve de cenário musical às improvisações anárquicas dos restantes solistas. Esta função, aparentemente fácil, requer um conhecimento gigantesco da música de jazz dadas as personalidades irreduzíveis dum Steve Potts ou dum Steve Lacy, seus camaradas de sexteto.

Harpejos delirantes, fluxos incontroláveis de evasivas sonoras impondo uma massa electro-acústica misteriosa onde os membros do sexteto desenvolvem as suas improvisações. Essa massa é interiorizada, no sentido telúrico que ela evoca.

Voltando ao nosso encontro, foi o próprio Michael Smith que me forneceu os dados biográficos e me ofereceu um disco sob seu nome — «Reflection on Progress». Poderia desenvolver esta crítica a partir dos discos que dele ouvi e das suas actuações.

Vamos então, já que dispomos duma biografia musical tão completa (oferta do músico) analisar em que ponto uma biografia musical se projecta ou coordena uma sintaxe propriamente jazzística (a negro vão os dados por ele escritos) :

Esse rol biográfico consta de 10 partes (como o próprio Michael as dividiu no sentido de compartimentar as suas facetas de homem e artista) :

1. PEQUENA HISTÓRIA

Nasce em Agosto, 13, de 1938 em Tiline, Kentucky. (Estado onde nasceu Charles Tyler).

O Kentucky é um Estado americano do Centro-Este.

Plantações de algodão, tabaco e forragens; ao Norte: florestas. Bem vizinho de todos os estados mais racistas dos EUA, não será pequeno indício de que este nascimento coloca Michael Smith numa atmosfera fortemente agitada por lutas de classe ao nível rácico (o escravo negro das plantações do tabaco e do algodão, a segregação racional).

Um branco nascido nestas paragens tem duas soluções: incluir-se no grupo segregacionista podendo de qualquer modo ser um excelente músico (não do Jazz) e isolado idealistamente da problemática racial ou, então, marginalizar-se perante a sua situação de

branco integrado e aliar-se à situação negra, subversão periférica mas única possível. Como músico isso será encaminhar-se para o Jazz ou para uma música divorciada do consumo artístico.

De Kentucky (a fatalidade de nascer no âmbito da guerra racial) **vai para Chicago** (a Lei Seca e o gangsterismo) **ou Indianápolis** (não menos agitada no racismo) **e, eventualmente, para Nova Iorque** — centro de Jazz, das perturbações sociais, cancro da sociedade imperialista, fulcro das máximas contradições políticas do mundo, onde o desequilíbrio mental e a criminalidade atingem o mais elevado índice que as estatísticas avaliam.

Deu o primeiro concerto com a idade de 6 anos, em Nashville no Rhyman Auditorium. Aqui, Michael Smith procura fazer-me ver a sua intuição **ab ovo** para a música e a intuição não se conquista, na verdade. Certos indivíduos têm virtualidades congénitas para determinada capacidade de produção, só assim se explicam os grandes cérebros e as grandes sensibilidades.

Começou a ensinar piano e composição com a idade de 15 anos. No Jazz, este fenómeno não nos surpreende — Dophy ou Anthony Williams ou Bobby Hutcherson gravaram uma das maiores obras-primas de toda a História do Jazz (**out to Lunch**) com a média de idades de 18 anos!

A vitalidade física atinge aqui a sua maior exuberância e a inteligência vislumbra noções desconcertantes.

Michael Smith **está, nessa data, no Wester Kentucky Conservatory of Music. Estuda, seguidamente, piano e composição com David Baker na Indiana University. Vai a Nova Iorque e conhece (segundo ele: inevitavelmente) Earl Brown e John Cage:** dois nomes que o influenciaram decisivamente.

Earl Brown é um dos maiores compositores do século — ligado à música aleatória e ao concretismo —

gênio prolífero ao qual nenhum jazzman contemporâneo pode fugir. John Cage, o Marcel Duchamp da Música, é um caso controverso: abriu caminho ao conceptualismo e ao experimentalismo.

Vi Sunny Murray em Paris com um livro de John Cage debaixo do braço.

John Cage é o teórico da improvisação total e um dos músicos que maior atenção prestou aos valores extra-racionalistas da música-prospecção no campo do sensível, do intuitivo e do inconsciente.

Estes valores são estruturas vitais de todo o Jazz, não é de estranhar portanto que tenham influenciado de tal forma Michael Smith.

Trabalha na Julliard School of Music—ninho dos grandes do Jazz contemporâneo—ponto quase obrigatório para o estudo da composição.

Leitorado em composição em escolas de Boston, estuda com Ran Blake.

Ran Blake é um émulo de David Tudor e daqueles músicos brancos que, como Tristano ou Jimmy Giuffre, influenciaram marginalmente a evolução decisiva do Jazz.

Ran Blake, actuando normalmente em piano solo, é um músico talentoso que se inspira ora na construção barroca e geométrica de Art Tatum ora nos estudos modais de Aaron Copland.

Este contacto é visível em todo o estilo de Michael Smith.

Desenvolve o interesse pela música electrónica e estuda o sintetizador (do qual é mestre incontestado) em New England, sendo um dos primeiros músicos envolvidos na experiência.

Colabora com a Arp Synthesizer Corporation como técnico.

O problema da técnica é fundamental. Um novo instrumento musical tem de ser conquistado num processo de elaboração directa, sem dados previamente conhecidos.

Como pioneiro por certo singrou rumos desconhecidos que transfiguraram a sua linguagem inovadora, tal como podemos ouvi-lo hoje.

Uma posição é lidar com materiais conhecidos através de regras conhecidas e outra é coordenar avançados jazzísticos num meio ainda não-dominado.

Vem à Europa em 1972 com Arp S. C., e com o grupo de Paul Bley-Anette Peacock Synthesizer Show—o expoente do jazz electrónico que, hoje, é mais uma simbiose de Pop, Jazz e Cage.

De Bley: o estilo pianístico é demasiado evidente no discurso de Michael Smith. As noções de melodia, ritmo e improvisação de Paul Bley foram muito importantes para Michael Smith.

Faz parte em 1973 e até agora do novo sexteto de Steve Lacy, com posição supracitada neste artigo.

2. ECOLOGIA

M. Smith tocou com mais duma centena de génios do jazz, esta enumeração permite avaliar a larga experiência do pianista que vai desde a música de câmara, à ligeira e ao free-jazz.

Esta amplitude de saberes imputa-lhe um valor destacado de side-man bem como um enriquecimento íntimo de concepções musicais a todos os títulos fabulosas.

É com a vivência que o Jazz se desenvolve num músico. O próprio ambiente de jazz (essa misteriosa ecologia) penetra os poros de tal forma que o tocar música é «natural como a respiração» (no dizer de Ornette Coleman).

O mundo do Jazz traduz noções filosóficas, sociais, rituais, antropológicas, em suma: culturais específicas que são privativas daqueles que nesse mundo vivem. Michael Smith teve esse privilégio...

O seu disco mais importante e mais conhecido por mim é «Reflection on Progress» do qual farei referência especial noutra crítica. O disco «Dona Lee» pertence à discografia de Anthony Braxton e é prova insofismável da sua inteligência de side-man. Em «Dona-Lee» todos os semantemas sonoros são enunciados por Braxton.

Em «Reflection on Progress» apercebemo-nos dum contacto insólito do pianista com a música oriental, o estilismo de Paul Bley, a abstracção e as noções de silêncio/música (espaço peculiar do mundo de Ran Blake), as alegorias africanas gestualismo de Cecil Taylor.

Esplendidamente acompanhado por Lawrence Cook (o pilar rítmico do disco «Skilfulness», de Alan Silva) e com a soberania melódica do contrabaixista Kent Carter (vindo de Paul Bley, hoje com Steve Lacy), o disco é um poema dedicado a Paul Bley, sagrada interiorização duma sensibilidade pianística modelar. Neste disco Michael Smith optou por um controle extremamente delicado das frases, lirismo que se desenvolve numa reflexão íntima, progredindo harmoniosamente até fases superiores onde o instinto se liberta para o absoluto musical.

Frases elegantes, subtis, laboradas em séries cíclicas/obsessivas.

Nesta profundidade jazzística há motivações e ornamentos que jogam numa periferia onde os signos de discursos diferenciados (oriental, música concreta, experimentalismos) têm existência definitivamente adequada ao discurso jazzístico original.

A reflexão sobre o progresso nada mais representa que uma longa e meditativa via que percorre uma

dimensão musical nova, ainda por desvendar, preñe de ramificações fabulosas (Bley, Evans, Blake, Taylor, Tristano...) mas imbuída num mistério ritual que é sem dúvida o enigma da criação do Jazz.

Michael Smith é, portanto, uma das novas realidades do Jazz contemporâneo, talvez ainda insuficientemente conhecido para se revelar na totalidade do seu génio.

CONCERTO DO QUARTETO DE FRANK WRIGHT: SUTURA DUMA LINGUAGEM

a) Do «free-jazz» ao «jazz-off».

O quarteto de Frank Wright actuou em Portugal na dia 29 de Março de 1973, em Lisboa.

O «free-jazz», que caracterizei no meu livro como uma linguagem jazzística que especificamente se estrutura sobre três axiais estéticas (a catástrofe, o grito e o zumbido), os três se referenciando a conjuntos sintéticos/saturados de, respectivamente, percussão sopros e cordas, encontrou o seu declínio em 1967, quando do surto do «jazz» electrónico ou das correntes etnográficas ou eruditas de música acústica.

Precisamente Frank Wright foi um dos músicos mais significativos da estética do grito e o mais radical informalista dos anos 60.

Ora a esclerose sofrida pelo «free-jazz» (que na alínea 2 analisarei musicalmente) depôs certo número de grandes nomes do «jazz», incapazes de encontrarem um ponto de fuga para os seus estilismos perigosamente abstractos (e servem de exemplo Ayler, Sharrock, Lacy — o que em nada lhe retira uma função histórica primordial).

A saída estava na electrónica (Sun Ra ou Paul Bley), na música oral (Alice Coltrane, Pharoah, Alan Silva, Don Cherry), na música branca contemporânea (Corea, Braxton, Portal) ou numa reabilitação/deformação de

correntes clássicas (Miles, Zawinul, Rollins, W. Shorter, Hancock).

Cedo se verificou, por processos retroactivos ou cíclicos, que a expressão jazzística estereoespecífica cedia irremediavelmente aos recursos policêntricos da inspiração.

Este é o panorama terrífico dos finais de 60 inícios de 70.

Em 1971, dá-se o grande movimento de recuperação de sistemas especificamente jazzísticos (o gesto, a pulsão dinâmica, a estrutura ritual, a correcção histórica dos processos musicais, a reivindicação dum humor típico dos negros, e mesmo de certo espiritualismo latente...).

A esse grande movimento chamo eu de «jazz-off».

O quarteto de Frank Wright foi uma demonstração assombrosa do que pretende o «jazz-off».

Foi «jazz-off», porque se codificou em planos musicais jazzísticos da «new thing» e se polarizou em conteúdos estéticos alheios ao «jazz» (teatro, mímica, coreografia), ambos os termos num estatuto cultural marginal («off-off»). Creio ter sumariamente definido o («jazz-off») do quarteto. Seguidamente, uma sutura analítica dos dois pólos semânticos («new thing») e («jazz-off»).

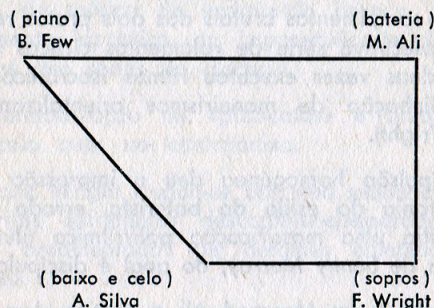
b) Musicologia e Semântica

Já supracitei a instrumentação do agrupamento. Acústica; sobre instrumentos típicos (bateria, baixo, («cello»), piano, saxofones) e sobre instrumentos secundários/parasitários (corno, campainhas, apitos, «shenai», pandeiretas...) ou objectos indiferenciados não musicais (cadeias, chão, tubos, madeiras).

Os instrumentos típicos eram de função infra-estrutural, pois que garantiam uma continuidade dinâmica

do espaço sonoro, os secundários, e os objectos eram superestruturais ornamentando/preenchendo/rompendo/alterando/concentrando ou dispersando o sentido dos discursos instrumentais primários.

Espacialmente (nota importante), os instrumentos primários fixavam uma topologia sonora segundo o seguinte esquema trapezoidal:



Os instrumentos secundários e os objectos definiam uma movimentação coreográfica aleatória (Few ou Ali, por exemplo, executavam essas partículas sonoras superestruturais em pontos não previsíveis da topologia do palco).

Esta relação entre a dinâmica sonora e a dinâmica do espaço é um pormenor do «jazz-off».

Os vocais, para além do seu significado ritual (que veremos na alínea 3), eram parte integrante fundamental da arquitectura sonora. Apesar de ser quase impossível destriçar os estilos vocais individuais, podemos verificar que Silva e Ali se limitavam a logorreias estridentes, panos corais dissonantes e Few e Wright construíam discursos autónomos de gritos/vociferações/espasmos guturais/explosões álgicas (em Few muito superficial e profano, em Frank terrivelmente feiticistas). Todos eles entoavam por vezes cânticos («pop, orientais, «bluesy») sobre fonemas inteligíveis (o caso do poema político «Freedom»).

c) Os estilos individuais instrumentais :

Moamed Ali constrói o seu discurso numa contínua e obsessiva macro-estrutura de batimentos no prato grande, que raramente é quebrada, de efeitos transitórios. Estes são executados no bumbo em percursos vibratórios assimétricos e homogéneos.

A micro-estrutura do discurso do baterista é formada por rompimentos brutais dos dois pratos restantes e por consecutiva série de rolamentos cíclicos (apenas uma ou duas vezes executou ritmos isocrónicos, para uma sublinhação de maneirismos orientalizantes de Few e Wright).

Essa pulsão homogénea deu a impressão errada de monotonia do estilo do baterista, errada porque ele garantia uma massificação polirrítmica alucinante, à maneira de Sunny Murray, do qual é discípulo.

O gesto é em Moamed Ali a prática dum desejo arcaico.

Bobby Few é um pianista comum, mas fundamental, do «free-jazz». Climas agógicos, suspensivos, blocos lineares dinâmicos. Processo psicológico de auto-defesa descrito em movimentos esquizóides dos membros.

«Clusters» sobrecarregados até uma exaustão não dissimulada, harpejos frenéticos e indiferenciados.

A função de Few é essencialmente coordenativa dos acidentes morfológicos do discurso colectivo. Sonoridade propositadamente inferior em intensidade aos restantes instrumentos (como se constata nos discos do quarteto) e que serve de subdivisor das séries sonoras dominantes. Por vezes, tal como Ali, descreve introduções melódicas (orientalizantes) sobre sincronias rítmicas.

Alan Silva é o pilar do conjunto, obrigando não raras vezes o quarteto a uma sujeição estética total ao seu mundo.

Estilo sobre um sistema de coordenadas não homogéneas, desenrolando-se, rarefacção quase absoluta de fraseados modais, encadeamento de acidentes sonoros sobrecarregados de efeitos de raspagem, glissandos, serrilhar, deslizes gestuais e puramente intuitivos.

Espaços estriados num tempo pulsado ou amorfo (sic Pierre Boulez) que permite enquadrar Silva num mundo da música de vanguarda branca, mas simultaneamente jazzístico, na impossibilidade de controlo racional das séries do discurso.

Intermodulação de «pizzicatos» e arco, quer no violoncelo quer no contrabaixo.

Frank Wright decide-se por uma sequência informal de gritos estridentes descontínuos/separados/independentes ornamentados de detalhes combinatórios de conjunto.

Alternância feérica de sons instrumentais e efeitos vocalizados em permanente oposição à dinâmica do discurso orquestral. Reiteração harmónica.

Por vezes explora ingenuamente situações instrumentais (registo agudo no clarinete baixo e registo graves no soprano) ou delineação de melodias simples, método aliás ayleriano.

Sequências de Coltrane/Ayler/Shepp a demonstrarem a linha de influências no saxofonista.

O quarteto viveu sobretudo das vozes individuais, numa anarquia permanente onde os efeitos de conjunto e as sequências colectivas surgem por acumulação ou sobreposição. Rasgos de «jazz» etnográfico e discursos paróxicos de «free-jazz», «jazz-off» nos aspectos da encenação e do conteúdo morfológico.

d) rito e mito

O espectáculo obedece a fórmulas coreográficas rigorosas que evoluíram com a semântica musical.

Há três ou quatro anos, Frank Wright tocava de fato ocidental e gravata.

Hoje o vestuário do quarteto referencia-se a uma nova cultura, um misto de túnicas compridas ou «djababas» e chapéu europeu com botas de montar, onde não faltava um relógio de pulso e sapatos de salto alto, segundo o padrão da moda.

Iconografia precisa e relacionada com os aspectos da ideologia revolucionária negro-americana, combinando técnicas modernas e reabilitações ancestrais.

O teatro desdobra-se paralelamente ao «jazz»: «mimicry» ou simulacro de figuras semiescas, de condenados e forçados sujeitos às correntes de ferro dos padrões, que são como se disse objectos «musicais».

Eclipse da consciência em transe consecutivos, representação mímica do discurso sonoro, pânico, alteração de humor, alucinação, reconstituição física do estado de drogado, agressividade monstruosa ou candura lírica, vozes magníficas e telúrias reiniciando estranhas liturgias existentes na arqueologia do saber negro.

Evasão parapsicológica da existência terrena numa procura (a meu ver conseguida) de contactar novas esferas do pensamento, de fazer funcionar discursos latentes no psiquismo. Processo mais físico que mental, audio-táctil, terrível como uma dança de feiticeiro negro em que a oração e a obscenidade se confundem.

Dissimulação religiosa: a música é o sagrado, tocar é o ritual religioso, comunicar é a loucura e o paroxismo.

Nós somos os crentes, os novos membros dessa religião, e digo **nós** os que amamos esta música, os outros são os profanadores os malditos.

Música de amor que é raiva alegria, mas é fundamentalmente exorcismo e ritualização da existência.

O tempo era bruscamente cortado pela cronometria do relógio, porque aquela música não tem fim: está dentro de nós, adivinha uma nova libertação de zonas mentais desconhecidas, lembra-nos o novo homem.

O concerto de Frank Wright foi, sem dúvida, a melhor realização de «jazz» no nosso país, o que não significa que, como música para gravar em disco, possa retratar um mínimo do que vimos e ouvimos.

É o «jazz-off» uma nova dimensão na música de «jazz», o fim do concerto musical puramente sonoro.

Í N D I C E

ANUNCIAÇÃO	11
PRÓLOGO	13
A VINGANÇA DE ARCHIE SHEPP	15
O ESPAÇO ORAL EM SONNY ROLLINS	23
AYLER : OS FANTASMAS DA LIBERDADE	27
O CATACLISMO MURRAY	31
COREA : OS DADOS ESTÃO LANÇADOS	35
ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS	39
A MAGIA DE MAX ROACH	43
JARRETT E O LIRISMO	47
CECIL TAYLOR, O LIBERTADOR	49
O MUNDO MÍTICO DE SUN RA	57
O NOVO ELVIN JONES QUARTET	63
LEITURA DUM TEXTO DE MARION BROWN	65
ANTHONY BRAXTON, REVOLTA NA SOLIDÃO	71
O GÊNIO DE MICHAEL SMITH	75
CONCERTO DE FRANK WRIGHT	83

Esta edição foi composta e impressa
na Gráfica Firmeza com sede na
Rua da Boavista, 302 — Porto, tendo
ficado concluída a impressão em
5 d e J u n h o d e 1 9 7 5

